ISSN 0130-6405

92 7

ИСКУССТВО КИНО

Мишель Пфайффер и Шон Коннери в фильме «Русский отдел» (режиссер Фред Скепси). Статью о творчестве Пфайффер читайте в номере.

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
7 92

Содержание

Мемуары и публикации

3 Дневник Нелли. 1917

Премьера „ИК“

13 **Кира Муратова:** «Искусство — это утеха, отрада и опиум»
14 **Виктор Божович.** Из жизни фантомов
17 **Петр Шепотинник.** Описание ребенка прилагается
21 **Виктор Гульченко.** Бедный Толя

Non stop

24 **Гульнара Абикеева.** Шнур на шее
25 **Виктор Матизен.** Комплексы пубертатного периода
27 **Саша Киселев.** О странностях «нелюбви»
28 **С. Лаврентьев.** Спасла любовь
29 **Н. Цыркун.** «И вдруг из пепла нам блеснул алмаз...»
29 **Виктор Матизен.** Мильон на бабу променял
30 **Л. Донец.** На площадке танцевальной — 91-й год

Взгляд

32 **Н. Сиривля.** Такая любовь

Pro и contra

38 **В. Скуратовский.** «Про это»
39 **Владимир Дмитриев.** Заметки раздраженного
40 **Линда Уильямс.** «Коммерческий план»

Диалог с читателем

42 Как это много — просто поцелуй...

Необязательные заметки

43 **Игорь Сукманов.** «Я думал о вас...»
45 **Виктор Мизиано.** Эстетизация эротики, эротизация эстетики

Сценарий

50 **Марина Шептунова, Станислав Говорухин.** Катенька Измайлова

Персоналии

77 Паблисити — фото
80 **Петр Вайль, Александр Генис.** В Москву! В Москву!
87 **Владимир Жириновский:** «...Мораль, нравственность — это все потом»

Интервью „ИК"

90 **Зара Абдуллаева.** На rendez-vous с Александром Абдуловым

Лаборатория

95 **Андрей Хржановский.** Если вы спросите меня...

Аспект

104 **Яков Кротов.** Размышления о порнографии

Фильм в журнале

113 **Стивен Содерберг.** Секс, ложь и видео

„ИК". Избранная проза

143 **Дюла Хернади.** Возлюбленные Миклоша Янчо
159 **Александр Трошин.** «Придумаем подлинную биографию!», или «Книга-сплетня» о Миклоше Янчо

Ракурс

161 **Сергей Кудрявцев.** Иствикские ведьмы

Околичности

169 **Жаклин Сталлоне.** Власть звезд

Пресс-бюро „ИК"

173 **Александр Брагинский.** Ив Монтан. Послесловие

In this issue:

Unknown young woman's diary written in 1917 (p. 3)
New film by Kira Muratova "Sencitive Policeman" (pp. 13, 14, 17, 21)
Non-stop:
"Ai no corrida" (p. 24), "Love" (p. 25), "Non-love" (p. 27), "Experience of delirium of love charms" (p. 28), "To Wake Up in "Shankhai" (p. 29), "Moscow Love" (p. 29), "Dancing Hall "Dzerzhinsky" (p. 30)
New domestic films on love (p. 32)
Sex and sensuality in cinema (pp. 38, 39, 40, 42, 43, 45)
"Katenka Izmailova", a script by Marina Sheptunova and Stanislav Govorukhin (p. 50)
Eduard Limonov (p. 77, 80, 87)
Interview with actor Alexander Abdulov (p. 90)
Andrey Khrzhanovsky about his latest film "Fine Art School" (p. 95)
Pornography in art (p. 104)
Steven Soderberg. "sex, lies and video" (p. 113)
Gyula Hernádi. "Miklós Jancsó's Loves" (p. 143)
Article about Michelle Pfeiffer, Cher and Susan Sarandon (p. 161)
Jaqueline Stallone "Star Power" (p. 169)
Press-office of "IK" (p. 173)

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 8
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 29.04.92
Подп. к печати 24.06.92
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 91
Тираж 34 683. Заказ 539
Цена 1 руб. 95 коп. (по подписке)
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов кинематографистов

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1992

Дневник Нелли. 1917

Говорят, что люди разучились писать дневники. Жаль. Наверное, через сотню-другую нам будет скучно копаться в архивной пыли. Жаль, потому что никто не поверит, что каждый из нас смог в начале 90-х зарыть свои чувства в рой гудящей магнитофонной ленты, нашептывая под музыку чужой любви собственные слова. И неправда, что нет у нашего времени идеалов, и неправда, что женщины теперь совсем не те.

Я открываю первую страничку никому не известного дневника[1], ушедшего в небытие архивного беспредела. Девушка Нелли. Наверное, похожая на меня, на других, на одну-единственную здесь.

Мы вряд ли когда-нибудь узнаем, кто эта Нелли и откуда, что было с ней и что стало. Даже фамилия ее неизвестна. В 1941 году дневник был передан в ЦГАЛИ Государственным литературным музеем. Но документы по приобретению не сохранились.

Нелли писала этот дневник в семнадцатом. «Она читала мир как роман, а он оказался повестью».

Сегодня, пожалуй, все, как один, не любят этот год. Но, прочитав дневник, написанный тогда, давайте не спешить проклясть то время и давайте не спешить умилиться всем произнесенным тогда словам. Не надо открещиваться и не надо бить поклоны.

Этот дневник писался, потому что писалось. Потому что так случилось — так жилось. Нелли не придала своему тяжелому и бурному времени значения большего, чем своим неудачам, слезам, вычурным сентиментальностям забытого слога.

Хотя отчего забытого? Разве эта девушка, словно сошедшая с экрана столь модной сегодня мелодрамы, не похожа на ту, что «любит клубнику со льдом».

В конце концов, главными всегда остаются любовь, мечты, личные планы. И залп истории становится значимым только потому, что нарушил *ее* покой, *ее* частную жизнь. И если сегодняшняя Нелли не заметит очередную революцию, того хуже, проглядит новый переворот, не спешите ее осуждать. Она просто живет. Она просто мечтает любить.

12 сентября 1917 года

Я снова пишу дневник. С этой недели, с тех пор как я выехала из дому, то есть от родителей, для меня начинается новая жизнь. Я делаюсь авантюристкой. Эту фразу я взяла из только что прочитанного в дороге английского романа. Начало его так похоже на мое теперешнее положение.

Молодая девушка, красивая, остается без всяких средств к жизни и пишет в своем дневнике: «Я теперь авантюристка. Авантюристка — это красивая женщина, не имеющая средств к существованию и старающаяся какими бы то ни было способами пробить себе дорогу в жизни».

Но только начало у нас может быть похоже. Все остальное различно, и через несколько глав этого милого романа она уже перестает быть авантюристкой, так как она красавица с золотыми волосами, ей 20 лет, в нее сразу влюбляются три лорда. Она выбирает из них одного и сразу делается герцогиней. Боюсь, что в моем случае это будет не так. Я хорошенькая, у меня также золотые волосы, но я не красавица и мне не 20, а 28 лет. И потом в наше время лорды больше заняты — как бы им достать лишний фунт хлеба и карточку на сахар да уберечься от ареста и пуль, а где уж тут возиться с хорошенькими «авантюристками». Впрочем у

[1] Коллекция мемуаров и дневников.— ЦГАЛИ, ф. 1337; оп. 1, ед. хр. 348.

Пунктуация и орфография рукописи сохранены.

меня есть также три лорда. Один сенатор лет 50, бывший товарищ министра, вдовец с 10-летним сыном. Он говорит, что еще будет министром, но пока что он кандидат в тюрьму, если не на виселицу, так как уже на днях у нас будет большевистское правительство. Он получает 15 тысяч в год и капитала не имеет. Выходить замуж за него не имеет смысла.

А главное, я не люблю его, он мне противен физически. В моем положении, конечно, об этом думать не приходится, но я еще слишком избалована прежней жизнью и пока не могу через это перешагнуть.

Второй номер — славный медвежонок Васенька, большой и неуклюжий, с чудными темными глазами, 28 лет. Он по образованию юрист, но сейчас гвардейский офицер, следовательно, тоже кандидат в тюрьму. Может быть, он уже сидит, ведь он член военной лиги, а их теперь там арестовали после Корниловского выступления.

Он очень славный, обожает меня, как преданная собака, но я его не люблю.

Третий — это несчастье, это кошмар моей жизни; человек, которого я люблю всей душой и в то же время ненавижу. Не знаю бывает ли это вообще, но это так. [...][2] Он инженер, директор большого общества, директор нескольких заводов, человек богатый (впрочем, средств его я не знаю, живет он как очень богатый человек). Впрочем, зачем я это пишу. Это в данном случае только недостаток. Если бы у него ничего не было, он, может быть, был бы другим, и если бы меня позвал с собою на трудовую, полную лишений жизнь, я с радостью бросила бы все, что у меня было, я предо всем светом не постеснялась бы сказать, что я люблю его и ничего мне не надо, только быть с ним.

Ему 37 лет, он интересный, большой с холодным бритым лицом и стальным взглядом. Когда он смотрит насмешливо или холодно, делается страшно. Любит ли он меня? Не знаю, я не верю в это, а он говорит, что любит. Пожалуй, любит, насколько он вообще способен на это. Это человек дела, эгоист до мозга костей, сухой, безжалостный: я думаю, что положение его не легко ему досталось, и судьба порядочно трепала его, у него нет добродушия баловней судьбы. Женщины для него только развлечение, и я в том числе. Он на мне не женится, но с удовольствием будет тратить на меня деньги. Он два года уже мой любовник, и с каждым днем я его больше люблю. Несмотря на это у меня хватит силы воли бросить его и уехать. Хватит ли? Не знаю, но думаю, что да.

Когда я была богатой светской женщиной с прекрасной квартирой и довольно громким именем, вращающейся в лучшем столичном кругу, он мог считать за честь быть моим любовником. У нас было равное положение, и стыдного в этой связи не было ничего. Я свободная женщина, и если бы кто-нибудь догадывался о нашей близости, то никто не мог найти в этом что-нибудь оскорбительное для той или другой стороны, наоборот, мы гордились друг другом.

Теперь же, когда у меня ничего нет или только очень-очень немногое, я могу быть только его содержанкой, и этого он, кажется и хочет. Моя гордость восстает против этого, а разум говорит: что же тебе нужно, он любит тебя и не обидит так, как может это сделать совсем чужой, а куда ты денешься в такое тяжелое время совсем одна? Но нет, нет. После наших отношений может быть только брак или разлука. Я хочу поступить на сцену, там мне легче будет устроить свою жизнь. Я буду на виду и, главное, буду занята любимым делом. Для этого я теперь и еду в Петроград, чтобы видеть антрепренера и вообще все решить. Несмотря на то, что я с любимым человеком, но мне не терпится скорее уехать.

Если уж кончать, то скорее. Он знает, что мне тяжело, что я думаю о будущем, и, несмотря на это, молчит и не говорит со мной о моей жизни. Разве это любовь? Даже не возобновляет разговор о том, чтобы мне остаться с ним в Москве. Разговор, который был еще до моего отъезда к родителям на Кавказ. Может быть, он уже и это раздумал. Или боится вторичного отказа. Не знаю, ничего не знаю. Знаю, что мне безумно тяжело, но я это скрываю, я с ним мила, весела и ни о чем не говорю, кроме пустяков. Мне это не легко дается, но ведь авантюристка должна обладать сильным характером. Дня через два я уеду.

Сейчас все равно нельзя уехать, так как нужен пропуск в Петроград, который сейчас эвакуируется.

14 сентября

Он вошел тогда, и мне было некогда больше писать. Вчера я не спала ночь и плакала.

У меня к нему сделалось такое озлобление, когда он, сидя за столом, веселый, радовался тому, что достал масло. И я себя пой-

[2] Здесь и далее — отдельные слова, часть из которых на французском языке, не поддались расшифровке.

мала на мысли, которые, должно быть, бывают у голодных, когда они видят сытых и довольных людей. «Для него лишение, если у него нет сливочного масла к кофе, а я не знаю, будет ли у меня каждый день обед». Это уже противно, что у меня такие мысли. Это мелочно, и с завистью на сердце нельзя быть сильным. Но, в общем, это все нервы. Вчера я ему устраивала квартиру, как он меня просил, и с любовью устраивала каждый уголок, вышло красиво и уютно. Но мысли у меня были такие: «Все это я делаю для других, вот в этом уголке будет сидеть женщина, а он ее будет целовать, в этом зеркале она себе будет поправлять волосы, на этом столике забудет шпильку». А я? Где-то в чуждом городе, одна без друзей, без денег... Нет, это слишком ужасно.

Когда он меня благодарил за такое хорошенькое устройство комнат и поцеловал, я не выдержала и прошептала: «Я хочу домой, скорее, скорее, домой...» Мы немного разговорились, и он меня спросил не согласна ли я приехать в Москву. И мне вдруг (о, слабость женская) сделалось так приятно, и я почувствовала, что именно этого я хочу, так это хорошо и спокойно быть близко от него, устроиться в маленькой уютной квартирке, никуда далеко не ехать. Но на этой мысли я не должна останавливаться. Только в том случае я могу жить в Москве, если поступлю здесь на сцену, а это не так легко. Я не должна всю будущую жизнь ставить на карту из-за возможности быть близ него.

17 сентября

Не писала два дня. Настроение было такое апатичное, и нервы так устали, что я ничего не мыслю делать. Первые шаги в моей будущей карьере, если она только действительно будет, были неудачными. Опишу по порядку.

Третьего дня я, проснувшись, прежде всего подошла к зеркалу. Несмотря на плохо проведенную ночь от навязчивых мыслей, была розовая и свежая, как будто мне 16, а не 28 лет. Это было очень важно, так как неприятно идти к антрепренеру и иметь усталый и неинтересный вид. Мне подали экипаж Г. Собственная коляска или автомобиль — это, по-моему, единственный возможный способ передвижения. А между тем я должна буду привыкать к трамваям, переполненным товарищами. Да, но это к делу не относится. Полчаса спустя я подъезжала к подъезду театра Б. Сердце у меня усиленно билось и ноги немного дрожали, а в тот момент, когда я переступила порог, я ясно почувствовала, что делаю что-то невероятное и совсем для меня невозможное. Как буду я выступать в маленьком легкомысленном театре перед чужой толпой, я, Нелли, которая избалована вниманием лучших людей общества? И мне захотелось, чтобы он мне отказал. Но это было мимолетно, я взяла себя в руки и храбро подошла к сидевшей тут кассирше с просьбой вызвать г. Б. Она ответила, что он занят и меня примет помощник. Но я настоятельно просила вызвать самого Б. и назвала свою фамилию. Фамилия подействовала, через минуту явился сам Б. У него был суровый деловой вид. На сцене он такой веселый и добродушный, а тут он смотрел на меня холодными глазами и как бы говорил: «Ходят всякие девчонки и отрывают от дела». Я сразу приступила к делу: «Нельзя ли к вам поступить в труппу?» «Нет! — сказал он.— Вся труппа набрана, мы приступаем к 3-му репертуару, надо было раньше». «Но нельзя ли без жалованья». «Нет, у нас этого не бывает». «Очень жаль,— сказала я,— до свиданья».

11 часов вечера того же дня

Как оказывается, это было очень счастливо, что он отказал мне. Все равно в Москве я жить не могу. Я разговаривала с Г. по поводу моих дел, и он доказывает ясно, что мне лучше жить в Петрограде. Так как я еще третьего дня решила не жить в Москве, после отказа Б., то это не разбило моих планов, но окончательно убедило в том, что он меня не любит. Все время, несмотря на мое решение и желание порвать, какая-то нить связывала меня с ним, и мысленно я не могла отделить свою жизнь от его. Теперь эта нить порвалась, теперь уже ясно и определенно я знаю, что не должен он существовать в моей жизни. Я еще не сознаю всей тяжести этой разлуки, так как пока он здесь, рядом со мной, такой нежный и ласковый, но я знаю, что пережить это нелегко. Ну да уже все равно, все вместе гуртом. Говорят: семь бед, один ответ. И войну, и революции, и разорение, и разлуку с единственным человеком, которого я любила в жизни. Но уже если ставить крест, так навсегда. Это наказание мне за многие страдания, что я принесла другим. Я это снесу твердо, но постараюсь никогда не отдавать сердце ни одному мужчине. Помоги мне, мой ангел хранитель.

Жить в Петрограде — это, пожалуй, единственный выход из моего положения, так как это единственное место на земном шаре, где у меня есть даровая и прелестная квартира.

И развлечений достаточно: анархисты, большевики, а в скором времени и немцы. Но что же делать, должна же я где-нибудь существовать, пока на то угодно Богу, и не моя вина, если я там погибну.

Вопрос о 500 рублях, которые он дал мне на мои покупки, теперь разрешается сам собой. Меня это мучило уже два дня. Я их взяла, так как разум сказал, что какая же я авантюристка, если не возьму такой крупной суммы денег на покупки, когда у меня нет необходимого белья, и я купила немного белья на 150 рублей.

Но, придя уже в магазин, я почувствовала, что не могу брать эти деньги, что все равно отдам ему, и потому воздержусь от больших трат. От близкого человека взять можно что угодно, но от такого, которому безразлична моя судьба, это невозможно. Это не подходит к задачам авантюристки, но я буду авантюристкой с другими, когда все с ним будет покончено и сердце мое перестанет мешать мне. Я его отброшу, как ненужный балласт в жизни и оставлю себе на помощь только разум и инстинкт, который мне заменит сердце.

18 сентября

Завтра я еду, уже билеты есть, маленькое купе в международном вагоне. Теперь только и можно ездить в международном, так как в простые купе-плацкарт набиваются солдаты и товарищи.

Итак, последний день, последний день в жизни я с ним. Теперь только бы мне не показать, что мне тяжело. Я держу себя спокойно, ровно и весело, как всегда. Пусть думает, что мне безразлично.

Сегодня на мне была новенькая рубашка, и я сказала, что купила их себе три в Москве. Он спросил, почему же не больше? «Потому что,— ответила я,— я эти деньги не могу взять от тебя и верну по приезду в Петроград, а мне дорого покупать больше». «Я тебе вовсе не деньги дарил, а просил купить для себя белья, так как вообще хотел сделать подарок, а сам не умею выбирать».

Я только улыбнулась и ничего не ответила, а деньги вышлю сейчас же из Петрограда. Он хочет сделать мне подарок вообще. Это, вероятно, принято, когда мужчина расстается с надоевшей любовницей. Это очень мило и чисто по-купечески, но только я буду некоторым исключением из его серии и останусь без подарка.

Ну что ж, продам гостиную и как-нибудь первое время перебьюсь. Вчера получила от Люси письмо. Такой она славный, дорогой друг. Она поможет перенести мне это ужасное время. Графиня не едет в Париж, значит, и мне нечего думать об этом. Если бы я знала, что мне придется сидеть в Петрограде, не стала бы я торопиться и уезжать от мамы и моего маленького Мурика, Мурик, мой дорогой мальчик, когда наконец сложится жизнь так, что мы будем жить вместе, по-людски.

Но я сделаю все, моя крошка, чтобы завоевать ее, чтобы ты был около меня и чтобы ты не знал нужды и лишений, по крайней мере в детстве. Помоги, Бог, поставить мне тебя на ноги и сделать из тебя хорошего, дельного человека.

24 сентября

Почти неделя как я в Петрограде, а еще не успела ни разу взяться за перо. Время летит, как стрела, и у меня нет столько свободных минут разбираться в себе, как были в Москве. У меня здесь столько друзей, поклонников, и мне хорошо и весело. Но я все же не забываю, что я авантюристка. Карьера моя почти решена. Антрепренер [...] Герц ходит ко мне почти ежедневно, и мы обдумываем нашу поездку в Японию и Америку.

Я принципиально согласна, и он уже телеграфировал будущему моему партнеру. Когда он приедет, мы будем заниматься. Только все это страшно для такого младенца, как я. Он может сорвать с меня мои последние деньги, и в конце концов все кончится очень плачевно. И вот теперь моя цель — как-нибудь выработать условия контракта, при которых я пострадала бы меньше всего. Третьего дня я пила вечером чай у своего антрепренера, совсем как настоящая артистка, и там познакомилась с одним полковником, очевидно, большим знатоком театрального дела. Я ему, по-видимому, понравилась, и уже сегодня, будучи приглашенной Герцем в кинематограф, я очутилась там вдвоем с полковником. Но устроил это Герц себе на голову. Полковнику жаль было меня видеть в лапах хитрого «жида», и он начал разоблачать его и ему подобных. В результате посоветовал мне сговориться на равных началах с какой-то хорошей артисткой, например, с Ростовой, которую мы слышали сегодня в [...] Я поручила ему это сделать, он уехал, и сказал по телефону, что она согласна.

Завтра скажу Герцу, что непременно хочу Ростову, у нее и правда дивный голос. По крайней мере мы будем наравне с ней, и ее муж не позволит нас обжулить.

Боже, какая я делаюсь деловая. Я сегодня устраивала квартиру, она у меня получилась прелестная. Вся старинная мебель и фарфор, масса ковров и картин. Сидеть бы себе паинькой и ждать хорошего жениха. Бог с ними, с женихами.

А у меня, кажется, еще один намечается. В день моего приезда я получила прелестную корзину цветов с надписью: «Soyez la bien venu. Полковник К.».

Молодой полковник генерального штаба с черными, как маслина глазами, страшно напомаженными волосами и удивительно глупым смехом. Но очень, очень милый. Если бы он получил военного аташе в Риме, то еще возможно, что я подумала бы, но так как пока этого нет, то мне, к счастью, и думать не надо. Оно и легче. Трудно моему бедному разуму бороться с ретивым сердцем. Непосильную работу взял он на себя. Глупое сердце, оно сжимается и болит при одном воспоминании о Москве и о том, кого я любила всей душой.

Да, любовь несмотря ни на что. Он был такой нежный и ласковый, и я сама была в чудном настроении последние два дня в Москве, и так тяжело было расставаться. Он сказал, что скоро приедет в Петербург, а затем просил меня поехать с ним в деревню к Лили, в Москву. А я вместо этого собралась в Японию. Это очень остроумно — рассуждать о каких-нибудь поездках как раз в день объявления великой всероссийской железнодорожной забастовки. Милые товарищи! Сколько новых развлечений доставляют они нам ежедневно.

Теперь еще новое дело. Ждем налета цеппелинов. Третьего дня была сделана специально, чтобы население привыкло, скоро подготовилось к этим налетам, ложная тревога. Трубили сирены, но их почему-то никто не слышал, кроме некоторых, не успевших заснуть, дворников. Я тихо спала и ничего не слышала и не могла исполнить совета градоначальника при первой тревоге спускаться в нижние этажи. Но все это ничего, лишь бы было молоко утром к кофе. Все эти дни я так плохо себя чувствовала, так как пила голый чай. А сегодня Люся сжалилась и принесла мне бутылочку молока. Зато у меня есть сахар, целый пуд, заплатила 180 рублей. Я никому не говорю, а то стыдно, что дорого заплатила, теперь в лавках или два, или три фунт.

По-видимому, все разговоры даже само собой кончаются продовольственными вопросами. Поэтому надо кончать и идти спать. Завтра утром первый урок танцев с балериной Обуховой.

29 сентября

Три дня тому назад полковник К. предложил мне руку и сердце. Он так и сказал: «Предлагаю вам руку и сердце». Я сказала, что требуется в данном случае: «Мы так мало друг друга знаем, надо подождать, нельзя решать сразу» и так далее. Он сказал, что готов ждать, лишь бы я дала надежду. Я дала ему надежду, но не знаю, хорошо ли это, так как не знаю, смогу ли я когда-нибудь выйти за него. Он может получить место военного атташе в Париже, а я хотела в Италию. Если же он получит назначение в Италию, я знаю, что почувствую непреодолимое желание ехать танцевать в Японию, одним словом, будет масса предлогов, чтобы избежать близости с нелюбимым человеком. Потому что я люблю и не могу забыть. Что же делать мне наконец? Что делать?

30-го

Немцы сделали десант. Все очень удручены. Возможно, что они возьмут Кронштадт, так как его и брать не придется, и скоро будут в Петрограде. Но теперь нас немцами не испугаешь. Вот цеппелины будут летать — это страшно. Но в конце концов и это ничего, и цеппелины и немцы, ничего не может быть страшнее наших «товарищей», наши нервы так притупились, что ничего особенно не действует. Придут немцы, так придут, хуже все равно не будет. Я начала только сильно скучать без Г. Сегодня смотрела на окружающих мужчин, на В., который смотрит на меня с таким обожанием, на «жениха» [...], который буквально ест меня глазами, и думала: «Насколько все вы мне безразличны и даже противны, и я должна быть с вами, и я должна улыбаться вам, даже кокетничать с вами, чтобы не перестать быть женщиной и притом светской». А между тем все в мире я отдала бы, чтобы быть с другим, дорогим, но это невозможно. И тяжело мне опять на душе. Руки опускаются, ничего не хочется делать. В конце концов все равно — выйти ли замуж, сделаться ли артисткой, лишь бы забыть его. Но это, видимо, невозможно. 10 дней я выдержала и была даже весела, а теперь опять только о нем и думаю. И, право, в такие минуты ничего не страшно: ни бомба, ни немцы, ни революции. Зачем жизнь, когда нет счастья.

1 октября

Я плохо спала, все думала. Вчера Бреша,

англичанин, говорил мне, что он так молодо выглядит, потому что он эгоист. Он прежде всего думает и делает то, что хорошо для него, а уже потом считается с другими. Г. ведь такой же.

Очевидно, иностранцы все в таком роде. Г. берет от меня все, что ему нужно, давая взамен только то, что он сам хочет. Я же всю свою жизнь повернула так, чтобы было удобно ему, не считаясь с собой. А теперь меня мучает вопрос с полковником К., я ему почти обещала выйти замуж, между тем как сама собираюсь ехать в Японию. Он же устраивает теперь себе место военного агента в Риме, надеясь, что я поеду с ним. Хотя я все-таки была честна и сказала, чтобы он делал так, как выгодно ему для карьеры, не согласуясь со мной. Так чего же мне волноваться что я, очевидно, не поеду с ним?

Хорошая же я авантюристка. Мужчины не думают о всей нашей жизни, если она мешает их удобствам, а я не сплю ночей из-за нескольких неприятных минут, которые собираюсь доставить милому полковнику. Это по меньшей мере глупо. Сейчас он мне нужен как кавалер, впоследствии как заручка, если не выйдет моя поездка. Следовательно, я должна держать его при себе и не думать, приятно ему или нет. Но выходить сейчас замуж я не могу и, вероятно, никогда, никогда не смогу выйти без любви.

Надо взять себя в руки и с завтрашнего дня заняться танцами. Это отвлечет меня хоть немного. Но сейчас мне очень тяжело.

15 октября

Давно не писала уже. Почти нет времени на минутку остаться одной. Целый день дела, а вечером гости и театр. Вот звонок, идет К. за мной, чтобы ехать в балет. Опять некогда.

16 октября

Вот письмо, которое я сегодня написала Г.:

«Спасибо тебе, дорогой мой, за все хлопоты о вещах и за конфеты. Мне еще придется отправить часть вещей, но это мне обещал взять в свои вагоны и поставить в склады свои в Москве директор общества, работники которого эвакуируются в Москву. Мне в общем ужасно надоело со всем этим возиться. Как жаль, что у тебя нет дел в Петербурге, а так приезжать, конечно, не стоит, если у тебя тем более расстроены нервы. Ездить всегда очень утомительно. У меня так же не будет дел в Москве, а приехать так, и на короткое время, я боюсь, меня тоже утомит, поэтому я так же не приеду. И, по-моему, это к лучшему. После каждого нашего свидания, как только жизнь наша начинает налаживаться и идти хорошо, следует очень быстрое расставание, и это значит, опять трепать себе нервы, с меня этого довольно. Жаль только, что ты не увидишь моей новой прически, я думаю, что она тебе понравится, а я в ней. Ну, ничего. Сколько миллионов глаз ее увидят, а ты увидишь столько миллионов других причесок, что в конце концов это не так важно. Ты напрасно думаешь, что у меня нет никакого плана определенного. Нет, у меня всегда есть определенный план, только я всегда делаю вид, что у меня нет никакого. Мои планы всегда такие, что я должна их скрывать. Эти два года мой план или, вернее, мое желание было быть с тобой и к этому я приравнивала свою жизнь, но я должна была скрывать это от всех. Теперь мой план поехать за границу, но так как на это у меня нет средств, то я поеду с артистами и окуплю себе по крайней мере дорогу. Тем более что для меня танцевать одно удовольствие. Но этот план я также должна скрывать.

Женихи все мои и другие служат для моего развлечения. Я люблю, чтобы меня развлекали и ухаживали бы за мной, и это я от них имею в достаточной мере. Планов же моих это не касается и изменить их не может. Что же делать, когда жизнь моя складывается так, что планы, которые я могу всем сказать, меня не интересуют, а те, которые интересуют, я не могу никому сказать. Потому-то у меня и получается такая двойственная жизнь. А еще другой план, настоящий, я не скажу никому и даже тебе.

Но я не хочу все это делать очертя голову и поэтому имею основания не доверять Герцу, я нарочно отложила поездку и заключение контракта, а пока узнавала о нем все, да и он достаточно себя показал. И я пришла к заключению, что действительно, это опасная вещь, оказаться в зависимости от него где-нибудь далеко, где ни души знакомых.

Он, по-видимому, большой мошенник. Поэтому я отказала ему и поеду с певицей Лидарской и еще с некоторыми артистами. Тут все на равных началах берут антрепренера, и главное, я могу уйти от них, когда захочу, а Герц хотел контракт на 6 месяцев. Конечно, очень жаль, что так скоро надо уезжать, мне очень хотелось спокойно пожить еще хоть месяца три, но что делать, раз так выходит, надо брать, что есть, если это согласуется с моими планами.

У меня к тебе есть еще одна очень боль-

шая просьба. Пожалуйста, пришли письмо к тому господину, который может достать билеты в международный, чтобы ехать в сибирском экспрессе. Мы еще будем останавливаться в некоторых городах для концертов, и я не знаю, какой первый город. Я танцую два раза в день и уже привыкла, не очень устаю. Была на этой неделе во французском театре, вчера в балете. Сидели мы в большой царской ложе (теперь это называется ложа Временного правительства), был сербский посланник с женой, румынский атташе с женой и несколько японских атташе и генералов. Они мне предложили дать письма к своим друзьям в Японию, чтобы я не была одна. Сегодня иду к графине обедать, а затем буду сидеть несколько дней дома, это, в общем, самое приятное. Завтра уже будем все подписывать условия. Маленькая Чики лежит у меня на камине, она также едет со мной. Кукле я пришлю платье. Мы выезжаем через месяц, а наш пианист Заремба едет вперед через 10 дней, чтобы снимать залы для концертов. Застрахуй [...] тысяч за десять, там не меньше, если не больше, и затем скажи, сколько я должна.

В английском языке у меня, наверное, практика лучше твоей, так как у меня есть один поклонник-англичанин, удивительно милый, он часто бывает, и мы много говорим, а иногда он мне читает вслух.

Целую тебя крепко. Н.»

Письмо это выражает совершенно точно мою внешнюю жизнь. Но, конечно, этот холодный тон напускной, я должна признать это. Когда я получила от него письмо третьего дня с Соней, я горько плакала и уже с трудом взяла себя в руки и заставила себя делать все свои дела. Все-таки я в душе надеюсь его еще видеть и даже очень скоро. Но он ожидает меня в Москву и потому не едет. Конечно, это к лучшему, итак мне предстоит затратить много сил и нервов. Сегодня была у графини. Боже, как мне надоел полковник К., до чего он глуп. Он хороший человек и искренне меня молит, напрасно я ввела его в заблуждение. Ну ничего, теперь до отъезда мало времени. Но, конечно, и мысли не может быть выходить за него замуж. Сегодня у меня не ночует Вас., так как меня провожали К. и англичанин, неудобно было ему войти. Это, в общем, очень забавно, скрываю, точно любовника, но что же делать, когда кругом грабежи и убийства каждый день, и я боюсь.

Иду спать, поздно.

18 октября

Вчера состоялось торжественное заседание всех участников поездки. Составили контракт, который будем завтра подписывать, и внесли деньги, предварительно по 1500. Заремба выезжает через неделю, а мы через пять недель. Лидарская попросила, чтобы концерт был ее имени, я согласилась.

Хочу отметить несколько забавных штрихов. Когда мы говорили о заграничном паспорте, полковник Якуб., гражданский муж Лидарской, сказал, что в [...] очень строго относятся и придираются, если вы напишете фамилию раньше по-французски, а потом по-русски. Тогда Лидарская говорит: «А если кто не умеет писать по-французски?» «Не беспокойся,— отвечает полковник,— я за тебя подпишу». «А вы,— обратилась ко мне с вопросом Лидарская,— сумеете подписывать фамилию по-французски?» Мне стало очень весело от этого вопроса, в хорошей компании я поеду. Затем еще одно. Она разоткровенничалась со мною и сказала, что ей очень надоел ее полковник и что в поезде она рассчитывает главным образом не на концерты, а на богатых полковников. Поучительно для начинающей авантюристки. Я очень рада, что со мною едет Соня и, может быть, Василий, папин камердинер, как помощник Заремба. Теперь я очень занята костюмами, хочу, чтобы они были очень красивые.

Вас. опять ночует у меня и читает мне на ночь «Французскую революцию». Это очень забавно. Я ложусь в постель, он садится в углу комнаты и начинает читать. Прерывается это чтение ежеминутно его взглядами и разными разговорами и замечаниями, совсем не относящимися к истории революции. Я знаю, что нехорошо так дразнить его, и он это говорит. Он меня очень трогает, так сильно любить уже целый год, не имея ни малейшей надежды на успех, и не видеть ни одной женщины, кроме меня, не всякий способен. Милый Васенька. И зачем только жизнь моя отравлена этой большой любовью и не позволяет мне быть счастливой, как все женщины. Уже два года, как я живу совсем одиноко, отталкивая всех любящих меня, чтобы только изредка на несколько дней встречаться с Г. и затем опять быть одной. Между тем я могла бы быть счастлива. Я должна иметь близкого человека, даже если я не буду влюблена. Его ласки и любовь помогут мне забыть Г. Нет, вряд ли. Это, по-моему, невозможно.

Но лишь бы он не приезжал сюда после моего письма. Иначе опять страдания. Нет, нет, не хочу. Кончено, и больше ничего.

24 октября

Сейчас готовится что-то страшное. Продпарламент уже за большевиков и несколько полков также. У меня ночуют Вас. и Бреша. Но я думаю, что сегодня ночью ничего не будет, а завтра неизвестно.

Неужели всех нас будут резать, как обещают. Не может быть.

Ну, посмотрим. Я почему-то не очень боюсь. Сегодня была в театре и вернулась домой в хорошем настроении, а Люся меня напугала и посоветовала вызвать еще Брешу.

Ну, надо спать и вручить свою судьбу Ангелу Хранителю своему.

25 октября 12 часов ночи

Сейчас крейсер «Аврора» обстреливает Зимний дворец. Слышны орудийные выстрелы. Сейчас только от меня ушли гости. Мы сидели и пили чай под звуки пушек. И нельзя сказать, чтобы разговор был особенно тревожный, мы больше балагурили и смеялись, чем вели серьезные разговоры. К ночи ожидаются войска, наверно, будет бой на улицах, уже на Гороховой и других улицах баррикады. В Зимнем дворце женский батальон. Ужасно мне их жаль. Я право не знаю, что лучше: большевики или Керенский. Ну, там видно будет. Сегодня Бреша не смог прийти ко мне, так как он живет на Конюшенной, а там баррикады, и не пропускают никого. Он два часа был на улице и пытался пробраться, но ничего не вышло, не пустили. Он уверяет, что грабежей сегодня нечего бояться, так как всех спрашивают паспорта. У меня один Вас. Полковник К. хотел также ночевать, но, явившись сегодня с утра, он мне так успел надоесть и привести в такое нервное состояние своими ухаживаниями, что я не согласилась, чтобы он остался, и он уехал к знакомому архимандриту. В «Астории» он не хотел ночевать, так как там обыски, и он все-таки боится, вероятно. Я довольна, что один Вас. со мною. Гораздо уютней, и я могу быть сама собой.

Интересно, что будет завтра.

27 октября

Получила телеграмму от Г. «Думаю о вас надеюсь что все благополучно Герберт». Она конечно меня взволновала. А письма до сих пор нет, пора бы прийти ответу. Вчера день прошел спокойно. Новое правительство ведет себя хорошо и никого пока не обижает. Керенский удрал в ставку, и что будет дальше, неизвестно. Остальные министры посажены в крепость. У нас теперь четыре правительства: два сидят в крепости, одно, кажется, в Москве, а четвертое пробует управлять Петроградом. Бедные чиновники не знают, кто ими управляет и кто правительство, да и никто не знает. Слава Богу, грабежей эти два дня меньше. Но зато у меня нет молока к кофе, так как полковник К. Жикор, мой прелестный жених, скрывается, а я только через него доставала. Женя прозвал его — преосвященный Жикор, так как он скрывается у какого-то архимандрита в Лавре. Сегодня его сослуживцы звонили мне, спрашивали, где он, так как всем велено явиться на службу, а его ищут и не могут найти. Хотя это правда, что арестовывают штабных офицеров, но так скрываться стыдно. Что может быть хуже трусов.

Очень забавно вчера у графини рассказывали Стонько [?] из кредитной канцелярии про нового министра финансов. Явился к нему третьего дня молодой человек в курточке и объявил, что он назначен министром финансов от нового революционного правительства. Два начальника отделения моментально прибежали к нему с докладом, но пришел директор Кредитной Канцелярии и сказал, что он пока не признает его, так как большевики завладели пока только одной улицей. Молодой человек сконфузился и сказал: «Но ведь ваш министр Прокопович арестован». «Прокопович никогда не был министром финансов». Тот еще более сконфузился и сказал, что он ошибся, но это ничего, он все-таки останется ночевать в канцелярии, так как на улицах стреляют и он боится.

О дальнейшей судьбе его пока не знаю. Вчера и сегодня я брала уроки танцев, готовлюсь к поездке, хотя не знаю, выйдет ли что-нибудь, так как, может быть, не будут давать паспортов

14 ноября

Давно я не писала. Настроение унылое, и нет желания что-либо делать. Все планы рушатся один за другим. Все мои поездки, конечно, расстроились, теперь, конечно, не до концертов, да и вряд ли можно попасть за границу. Пока границы закрыты.

Говорят, что возможна война с Японией. Сегодня кончились выборы в Учредительное собрание. Англичане решили ждать до его открытия, а затем, если власть будет все еще у большевиков, уехать из России. И тогда останемся мы, несчастная интеллигенция,

запертая со всех сторон, как в клетке [отданная] на полный произвол разнузданной черни. Что будет дальше, удастся ли мне уехать и куда уехать, я не знаю. Стараемся отвлекаться, собираемся друг у друга, в тревожные дни, когда стреляли, мы с Люсей переодевались в пальто и платки горничных, а своих молодых людей — офицеров одевали невероятными хулиганами-апашами в кепках и цветных кашне. Причем Г. К. сказал, когда мы шествовали по улице, и в его словах было больше горечи, чем смеха: «Вот идет императорская гвардия». Действительно, все трое были офицеры гвардии. Нам обещают в ежедневных декретах предавать революционному суду всех, кто против них, то есть всю интеллигенцию, обещают реквизировать вещи, квартиры и т. д. Но мы все-таки довольно спокойны, ведь нервы притупляются и привыкают ко всему. Гражданский долг мы все исполняли и где возможно пропагандировали за № 2 (партия Народного [...]) и сами выбирали. А больше мы ничего не можем сделать, только ждать. Я пока что каждый день танцую, когда нечего будет есть, то мне это пригодится. Но тяжело в общем очень. Впрочем, вовсе не от этого всего, а от моих вечных мыслей о Г. С ним, слава Богу, все благополучно, но снаряд попал в столовую, какое счастье, что его там не было. Впрочем, нечего начинать думать о нем, надо заняться делами и сейчас ехать.

17 ноября

Эти два дня я нездорова и даже лежу в постели. Пользуюсь этим временем, чтобы читать. Васенька целый день около меня, как нянька, и читает мне вслух Шопенгауэра «Мысли и афоризмы». Меня это очень увлекает, но я далеко не во всем с ним согласна. Прежде всего он противоречит себе очень часто. Например, говоря о гордости, он утверждает, что низшая ступень есть национальная гордость и есть достояние глупцов. Она особенно резка у французов и англичан. То ли дело немцы, которые совершенно лишены этого недостатка и, следовательно, стоят выше других наций. Милый Шопенгауэр такой умный, а такой глупенький: не заметил, что сам себя обозвал глупцом. Относительно его мнения о женщинах, мне кажется, мы не должны также особенно сердиться на него. Я заметила, что мужчины, которых много любили и баловали женщины, всегда до самой старости сохраняют к ним рыцарское и благородное отношение, и несчастные в любви или не нуждавшиеся в ней — всегда женоненавистники. Я бы издала декрет на листе лиги равноправия женщин, запрещающий изменять мужчинам, склонным к писательству, а то свою желчь они выльют на женский пол.

Кроме того, все даже великие философы очень субъективны и смотрят на все со своей личной точки зрения. Они уподобляются нашим «товарищам», которые портят и уничтожают произведения искусства, потому что они им не нужны. Их раздражает, что имеется [столько] старинных чудных вещей, они их даже не берут, они просто уничтожают их. Так же поступает Отто Вейнингер, homo-сексуалист, и все ему подобные. Их раздражает, что женщин любит и обожает весь мир, когда им они вовсе не нужны и даже физически противны, и, говоря о них, их слова дышат такою злобою и раздражением, которые не подобают спокойствию и безмятежности философов. Но...

Нептун, ты сердишься, значит ты не прав. Ergo не стоит на них, бедных философов, обойденных природой, сердиться.

Я получила два письма от Г. и конфеты. Два дня я ходила, как потерянная, и постоянное присутствие Вас. только раздражало меня. Г. зовет меня к себе, а мне так хочется его видеть, целовать, прижаться к нему или, как я называю, спрятаться в норку. Но это все невозможно, я не должна этого делать. Сегодня я уже более здраво смотрю и взяла себя в руки. Я поеду только туда, куда толкнут меня мои жизненные планы. Но, конечно, я придумаю [...]

Если я поеду на юг, то заеду в Москву на несколько дней. Но это только в том случае, если не удастся за границу. И я надеюсь, что этого не будет.

Да, я слаба. Но разве это преступление — любить, любить всей душой, искренне? И разве легко сознавать, что эта любовь не нужна? Но я все-таки не буду, как Отто Вейнингер и Шопенгауэр, и не буду ругать всех мужчин. Они все же очень хорошо ко мне относятся и балуют меня.

24 ноября

Сейчас мы вернулись от графини с Вас. На улицах опять стреляют. Солдаты громят погреба Зимнего дворца и напиваются. Другие в них стреляют, но кто в кого, непонятно. Один выстрел был совсем около нас, когда мы шли. Это все довольно страшно. Я приготовила около постели ключ от маленькой квартиры, чтобы спастись туда при случае грабежей. Помоги нам Бог.

Публикация и предисловие М. Мусиной

«Чувствительный милиционер»
Сценарий К. Муратовой и Е. Голубенко. Постановка К. Муратовой. Оператор Г. Карюк. Художники Е. Голубенко, А. Бокатов. Композитор П. Чайковский. «Примодесса-фильм»-«Паримедиа» (Франция). 1992.

Кира Муратова:

«Искусство — это утеха, отрада и опиум»

...Этот замысел существовал очень давно. И так долго лежал, что уже неинтересно вспоминать его историю. Когда я в свое время была отстранена от режиссуры, я работала в сценарном отделе, и мне предложили написать какой-нибудь сценарий. Я прочла судебный очерк, где описывалась история об усыновлении, и написала этот сценарий. Он был написан как бы и не для меня даже, а вообще. Я предложила его на телевидение, он как бы уже начал проходить, а потом застопорился в связи с тем, что в нашей стране нет подкидышей и всего этого не может быть. Потом мы снова его переписывали вместе с Женей Голубенко, еще какие-то вещи придумывали. А после «Астенического синдрома» у меня был довольно длительный период отчаяния, когда мне казалось, что некуда идти и нечего говорить, потому что все сказано. При этом я догадывалась, что надо куда-то в бок нырнуть, в какую-то лазейку, может быть, в жанр. И вот нырнула в этот старый сценарий и в нем попыталась найти утешение, реальное или хотя бы иллюзорное, потому что в общем-то я считаю, что искусство — это утеха, отрада и опиум. Удовольствия, правда, разные бывают. «Астенический синдром» — тоже удовольствие. Для меня, по крайней мере.

Этот фильм — удовольствие формы, но не только. Это — удовольствие познания и также удовольствие содержания в самом прямом смысле. Поскольку на меня влияло то, что часто, когда я встречалась со зрителями «Астенического синдрома», очень многие, особенно зрительницы, просто со слезами говорили, что так нельзя и надо их чем-то утешить. И что-то им сказать отрадное, дающее надежду. Видимо, эти просьбы во мне застревали и сыграли какую-то роль, когда я снимала картину. В ней есть ответы, едва ли не буквальные, на обращенные ко мне просьбы. Помню, в Ташкенте один зритель подошел и сказал, что вы, мол, все отразили в фильме «Астенический синдром», всех несчастных охватили, а вот гомосексуалистов и евреев забыли. Почему?

И вот я, идя навстречу пожеланиям зрителей, охватила евреев, а перед гомосексуалистами все еще в долгу...

Я думаю, что «Чувствительный милиционер» — довольно демократичный фильм, попроще вроде бы, чем «Астенический синдром». Так хотелось. Помню, давным-давно с оператором Геной Карюком мы стояли как-то в Одессе перед фотовитриной, а там на фотографии — такие завораживающие невесты и женихи, и младенцы, и вообще люди, старающиеся запечатлеть себя в розовом свете. И розовые щеки фотограф им рисует, чтобы они почувствовали себя счастливыми, хотя бы когда смотрят на эти фотографии, чтобы они ощутили, что в какие-то моменты жизнь бывает розовой...

Мы тогда вспомнили про индийское кино — есть в нем какая-то загадка, мы не умеем делать такое. А как бы хотелось снять кино, которое было бы таким и не таким. Чтобы оно все в себе заключало — и простое и сложное. Я не верю, когда кто-то говорит, что хочет снимать элитарное кино. Каждому режиссеру хотелось бы быть понятым всеми и нравиться всем — как Чарли Чаплин. И в то же время быть самим собой. Мне, к сожалению, редко удается совместить эти крайности, эти две формы существования, но хотелось бы...

Из ответов Киры Муратовой на вопросы журналистов на пресс-конференции в «Киноцентре» после премьеры фильма «Чувствительный милиционер»

Виктор Божович

Из жизни фантомов

«...Ионатан усеивал песок на дне сосуда различными кристаллами, если не ошибаюсь, хром-калием или сернокислой окисью меди, и из этого посева как результат физического процесса, так называемого осмотического давления, развивалась та жалкая растительность, к наисердечнейшему сочувствию которой нас призывал экспериментатор. Папаша Лаверкюн доказывал нам, что эти жалкие имитаторы жизни жаждут света, что они «гелиотропичны», то есть обладают свойством, признаваемым наукой за одним лишь органическим миром. Он ставил аквариум так, чтобы три его стороны оставались в тени, а одна ярко освещалась солнцем,— и смотрите-ка, к этой створке сосуда вскоре приникла вся сомнительная семейка — грибки, фаллические стебли полипов, деревца, похожие на полусформировавшиеся члены человеческого тела; и так страстно жаждала она тепла и радости, что буквально лезла на освещенную солнцем стенку и плотно к ней прилипала.

— И подумать только, что они мертвы,— говорил Ионатан, и слезы выступали у него на глазах, Адриан же, я это отлично видел, трясся от сдерживаемого смеха.

Я лично не берусь судить, надо ли тут смеяться или плакать. Могу сказать лишь одно: такой морок безусловно создается природой, которую дерзко искушает человек».

Томас Манн. «Доктор Фаустус»

«Сан-ти-мен-та-а-льность... А в этом что-то есть!»

«Астенический синдром»

Сломанная целлулоидная кукла валяется в куче мусора — так начинался «Астенический синдром». Герой нового фильма Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» появляется на экране с пупсом-голышом в руках и производит с ним странные манипуляции; в конце концов он засовывает его себе между ног, где он и торчит наподобие детородного органа. В заключительном эпизоде того же фильма другой персонаж точно таким же образом употребляет тушку курицы ощипанной, полупотрошенной...

Проблема потомства, продления рода — в центре фильма. Молодой милиционер Толя (Николай Шатохин) и его жена Клава (Ирина Коваленко) добиваются через суд права удочерить «младенца женского пола» маленькую Наташку, найденную на огороде под кочаном капусты. Старый, мудрый судья доброжелательно осведомляется: а почему бы им самим не завести собственного ребеночка? что, неужели не получается? «Это же так просто... и приятно!»

Повествование ведется в комедийном ключе, вроде бы легко, даже легкомысленно, с юмором, который нынче принято именовать «озорным». Но от этого юмора становится как-то не по себе. Казалось бы, режиссер приглашает нас и посмеяться, и попереживать вместе с симпатичными героями. Но если кто-нибудь из зрителей по наивности попробует так поступить, то очень скоро почувствует, как его сбивают с такого сентиментального настроя.

Обычная, «нормальная» повседневность на экране начинает выгибаться, коробиться, гримасничать, выкидывать фортели. Выражаясь академически, художественная стилистика фильма последовательно направлена на разрушение прямого сопереживания тому, что нам показывают на экране. Кира Муратова играет со зрителем так же, как мальчик Федюшка играл с собакой Каштанкой: давал ей проглотить этот кусочек обратно. Так что зрителю надо трижды подумать, прежде чем клюнуть на сентиментальную приманку.

Младенец, лежащий в капусте, поначалу напоминает пластмассового голыша. По его слишком гладкому и неподвижному лицу скользят неизвестно откуда взявшиеся разноцветные блики. (Может быть, неподалеку стоит милицейская машина с мигалкой, но в кадре ее не видно.) Лишь постепенно, на повторных планах, младенец «оживает».

Сам милиционер Толя сначала смахивает на человекообразного робота: автоматические жесты, резкие переходы от оживленной мимики к застывшему лицу-маске, манера передвигаться зигзагами и прыжками... Потом это уйдет, и Толя станет выглядеть как нормальный человек — или почти как нормальный...

Но тема «кукольности» не исчезнет из

Кира Муратова

фильма, она переместится на второстепенных персонажей, зато ими завладеет уже безраздельно,— будь то обыватели, переругавшиеся из-за собак и без конца повторяющие одни и те же реплики, или рабочие-ремонтники (жутковатая клоунская пара — у одного нет правой руки, у другого левой), или секретарша-лилипутка в суде, или народные заседатели и сам судья...

Фантазия К. Муратовой неистощима, она создает бесконечную галерею мнимо жизненных персонажей, у каждого из них своя интонация, свой тик, свой бзик, своя сумасшедшинка,— и каждый смотрит на нас почти живыми, почти человеческими глазами и просит, умоляет, требует: полюбите нас, бедных уродцев, уделите нам малую толику от вашего существования, ведь сами по себе мы ничто! И тогда вы увидите, как мы преобразимся, как оживем, как заживем, как ответим вам взаимностью и высосем вас уже без остатка! А впрочем, разве вы, сидящие по другую сторону экрана, не такие же фантомы, как мы? Разве вы пришли сюда не для того, чтобы напитаться нашей воображаемой жизнью?

Такая вот получается история... «Из жизни марионеток», как сказал бы Бергман.

И ведь удалось (почти удалось!) бедным куклам придать своему эфемерному существованию видимость настоящей жизни! Только трудно это, требует постоянного напряжения. Потому и повторяют они одни и те же реплики, одни и те же движения по нескольку раз — с одного раза не получается. И стараются ходить парами, говорить и действовать одновременно, подстраховывая друг друга.

Мир фильма — это мир дублирующих систем. Дублируют друг друга Толя и Клава, две медсестры в доме ребенка, судья и народный заседатель, два милиционера, без конца рассказывающие одну и ту же препотешную (с их точки зрения) историю про убийцу, который убивал свои жертвы четырьмя различными способами, а следствие искало четырех преступников... Умышленная нарочитость, тонко выверенная механистичность присущи стилю актерского исполнения. Актеры у К. Муратовой говорят словно не от себя, а в подражание чужим словам и интонациям. Манере речи тоже свойственна «дубляжность», использованная как прием.

Режиссер намеренно разрывает нить повествования вставными эпизодами, второстепенные персонажи самопроизвольно вылезают на передний план, мешают драматическому построению приобрести стройность, завершенность. Интересно, что если в первых фильмах Муратовой такой прием создавал впечатление спонтанного самовыявления жизни, то теперь, напротив, он подчеркивает искусственность, сконструированность произведения. Все происходит как будто взаправду, и все шатко, призрачно, нереально...

Выражение «как будто» не случайно то и дело выскакивает в речи Толи («Как буд-

то я ее люблю. Как будто мне ее жалко. Как будто я нужен ей и как будто она мне нужна»). Он озабочен тем, чтобы преодолеть эфемерность своего существования, навести в жизни порядок. Он стремится убедить себя и жену, что в мире нет места случайности. Если они с Клавой встретились и полюбили друг друга, значит, иначе и быть не могло. Если он нашел под капустой девочку Наташку, значит, он должен ее удочерить. Он, так сказать, абсолютный детерминист, не желающий признавать власть случая. Потому что, объясняет он, «тогда никто ни за что не отвечает. И никто ни в чем не виноват. И ничто не обязательно. И мне это тогда все неинтересно. Вовсе ни к чему. И скучно. Как будто я вообще никто».

Милиционер, по определению,— это тот, кто призван следить за порядком. Порядок для Толи связан с регулярно повторяющейся последовательностью действий. Пока поддерживается этот автоматизм, жизнь сохраняет видимость устойчивости. Ритуал утреннего вставания молодых супругов, дважды подробно показанный, строится на неизменной повторности действий и слов. И одного только не хватает, чтобы окончательно подтвердить подлинность их семейной жизни: не хватает ребенка...

Вот тут и закавыка! Фантомы, населяющие фильм Киры Муратовой, могут имитировать жизнь, но продлевать жизнь, иметь потомство им не дано. Вот почему они так возбудились при появлении младенца: младенец-то живой! Они, во всяком случае, думают, что живой... А любые проявления жизни возбуждают их необычайно. Чего стоит хотя бы монолог медсестры о подснежнике, произнося который, она доходит чуть не до оргазма! Так же и наш чувствительный милиционер Толя, почуяв присутствие ребенка, начинает, как безумный, скакать среди капустных кочанов. А потом все бродит вокруг приюта для младенцев, этого оазиса жизни, и стучится, как неприкаянный, под окном и у ворот.

Ведь собственного ребеночка они с Клавой никогда не родят, что бы там она ни плела о своей беременности. Достаточно припомнить сцены, в которых молодые супруги ходят друг перед другом в чем мать родила, с целомудрием Адама и Евы до грехопадения. Толю чайник с водой интересует гораздо больше, чем обнаженные прелести его подруги, что и немудрено, поскольку в пышнотелой Клаве огня меньше, чем в электрическом утюге, выключенном из сети. Интимная жизнь молодой пары, судя по всему, ограничивается тем, что каждое утро они совершают гигиеническую процедуру, обливая друг друга холодной водой. Надеяться в этих условиях на продолжение рода довольно трудно. Остается уповать на чудо непорочного зачатия. Или на аиста. Или на капустный лист...

Ведь и у Клавы тоже нет ни отца, ни матери. Она выросла в детдоме, с будущим мужем встретилась в общежитии. «Ты ведь сирота,— говорит ей Толя, словно вдруг делая для себя какое-то важное открытие.— Я тебе и мать, и отец!» Но и о родителях самого Толи — тоже ни звука, хоть он человек молодой и должны были бы они занимать в его жизни хоть какое-то место. Однако впечатление такое, словно его в колбе вырастили. Прямо в милицейском мундире. И сразу поселили в новой, пустоватой, необжитой квартире.

Уж кто-кто, а К. Муратова знает, как следует «обживать» декорацию, как наполнять интерьер атмосферой жизни. Но не обживает, не наполняет,— значит, не хочет... Наоборот, она создает вокруг своих героев разреженное пространство, лишенное бытового, семейного, человеческого, социального наполнения, или, как говорится в фильме, «всяких разных неблаговидных, нежелательных, нелепых, невразумительных подробностей жизни». Кажется, что, выходя за пределы кадра, персонажи растворяются, исчезают, перестают быть. И, даже оставаясь в кадре, они то и дело застывают, замирают, выпадают в небытие.

Что же тогда говорить о врачихе, тоже возжаждавшей удочерить Наташку! Ее лицо с глубоко запавшими глазами и смуглой кожей, обтягивающей скулы, напоминает голову мумии. Впрочем, мумии очень симпатичной, интеллигентной, с мягкими, сдержанными манерами. Она уже вырастила одного ребенка и сделала это вполне качественно, что и подтверждается его появлением в виде образцово-показательного матросика, словно сошедшего с плаката «Вступайте в члены ДОСААФ!». И суду сразу становится ясно, что лучшего воспитателя для младенца, чем ласковая мумия с медицинским образованием, и пожелать невозможно!

Развязка фильма внушает тем больший оптимизм, что и председатель суда, выносящий столь мудрое решение, производит впечатление чрезвычайно добропорядочного и доброжелательного человека. А если он время от времени погружается в состояние каталепсии, то стоит ли обращать внимание на маленькие странности? У кого их нет? Пусть каждый понаблюдает за собой...

Блаженны пребывающие в уверенности, что все в их жизни обстоит «нормально». Блаженны они, ибо их есть царствие земное. Пока не увидят они себя со стороны мни-

мопростодушным, всеобнажающим, потусторонним взглядом Киры Муратовой. В стилистике ее последнего фильма нет того явного, бросающегося в глаза взрывного начала, которым был отмечен «Астенический синдром». Но по сути своей, перед нами все тот же фантомный мир, в котором, прикрытая клоунской ужимкой, таится подспудная социальная патология и царит разлитая повсюду глубокая грусть.

Петр Шепотинник

Описание ребенка прилагается

«...связано с нарушением функций гипотоломической нейросекреции»...
«Чувствительный милиционер» (цитата)

...Даже шрифт в титрах — не знаю, случайно ли, нарочно — школьная гарнитура: таким набирали учебники Перышкина и «Орфографию» Бархударова и Крючкова. И слова — наши, чем более надоедлив их одноклеточный смысл, смысл, который мы знаем заранее, еще до того момента, когда человек откроет рот, тем чаще и настоятельнее, в два, в три, четыре приема их в нас вдалбливают. Скажем: ведут собак по улице, и вот уже дрябловато-разрозненным аккомпанементом талдычит околоточный хор: «Людям жрать нечего, а они собак развели». Один — с цезурой, а затем крещендо, другой — возвышенно, по-пионерски, третья, словно святцы читает,— нараспев, четвертый — патетично, не дав договорить второму и третьей.

Так, кажется, начинался и «Астенический синдром»: какой-то разодранной на части нарочитым несинхроном фразой из Льва Толстого — из тех цитат, что пишут в эпиграфах к сочинению на золотую медаль. Тут, в «Чувствительном милиционере», не Толстой, а высказывание уровня «мама мыла раму» — взахлест, с провинциальным занудством. Каждый кадр передерживается до последней степени возможности. Фильм останавливается на каждой точке, передвигаясь мелкими шажками, как какое-то неповоротливое животное, обнюхивающее дорогу: идти — не идти. Одуреть можно.

И платье на Клаве тоже наше, по последней кооперативной моде,— слабый отсвет буйств одесской барахолки: балахонистое, удобное в носке, на каждый день, но зато с люриксовыми то ли павлинами, то ли фазанами — так и видишь, с каким трудом оно вывозилось из недр, скорее всего, стамбульской уцененки.

Никаких, конечно же, цитат из Линча и Каракса — так же, как, впрочем, и из Хуциева и «раннего Бунюэля»[1], все *наше* — обжитое, виданное-перевиданное — как цвет обоев на стене, в которые утыкается взгляд во время бессонницы, как лапидарная мудрость бессмертного политиздатовского отрывного календаря. Как овальное зеркальце за рубль пятьдесят из сельпо, в которое смотрится худощавая с прокуренным голосом и неактерской дикцией женщина — она врач и захотела усыновить грудного ребенка — Наташу, найденную Толей-милиционером в капусте.

Тут же: наши «Времена года» Чайковского, которые почти каждый день звучат под метеосводки — обязательный репертуар учащихся музыкальных школ. Здесь герб украинской республики, принадлежность к которой безошибочно прочитывается в малороссийском акценте героев. Здесь — фразы осоловевших милиционеров, инвентаризирующих свалившееся на их голову дитя: «Описание... ребенка... прилагается», здесь — запах дерматиновых сидений в зале суда, здесь — постылость полиэтиленовых покрывал в учреждении под полумифическим названием «Дом ребенка»... И еще, и еще...

Куда же это нас вновь привели? Неужели и впрямь в «Астенический синдром-2», как утверждают многие, аргументируя свои впечатления полновесными цитатами из Томаса Манна, переведенного замысловатой

[1] См. статью Б. Кузьминского в «Независимой газете» от 25 марта 1992 года.

вязью Соломона Апта? Может быть, эта картавящая, с потухшим лицом женщина у кричаще уродливого овального зеркальца в милицейской конторе, погребенной под грудами паспортов «бывшего СССР»; может быть, эти валет с дамой — Толя с Клавой, может быть, вся безрукость и бесхозность клочковато врывающегося в немудреннейший сюжет быта — все это «долженствует» повергнуть нас в бездну страданий окукливших в своих непреходящих рефлексиях совдеповских граждан? И — как говорят — от картины на самом деле веет мертвецким холодом фантомов, и в картине на самом деле правят бал механистичные импотенты, в одной упряжке со скульптурными изваяниями матросиков из ДОСААФ (поневоле вспомнишь панфиловское: «Ты как была ДОСААФ, так ДОСААФ и осталась»).

Неужели так? Не знаю. Я бы на этот раз, поначалу аккуратно впадая в клинч от сознательных, капризных резковатостей муратовской режиссуры, которая выстраивает полупрофессионалов-исполнителей, как в заштатном октябрьском «монтаже», и заставляет их в камеру, в лоб, выпучив глаза, тараторить банальщину: поначалу, не умея найти психологически сбалансированный биоритм с этой картиной, все-таки с ней свыкся, ею проникся, и в результате все прочитал иначе. Более того: и «Астенический синдром» после «Милиционера» мне привиделся другим.

«Чувствительный милиционер» словно вырос из двух сцен «Астенического синдрома».

Во-первых, из микроразговора в кинотеатре, где только-только отзвучали жидкие хлопки после премьеры «черно-белой увертюры» фильма. Там — некрасивые, в грубых пальто люди в каком-то неуместном порыве, чуть ли не наступая друг другу на пятки в толчее коридора, громогласно, настырно признаются друг другу в любви. Что-то вроде: «Да ты у меня самый красивый, самый хороший (монтажных листов, увы, нет.— *П. Ш.*), да как же я тебя люблю!»

Этот всплеск чувств на фоне разоренного пустыря ошарашивал. И чем — непонятно. По-видимому, только подвластным Муратовой умением вывернуть наизнанку вещи, понятия, слова, эмоции, способы выражения этих эмоций, которые, казалось бы, на 99,9 % заполнены неиндивидуальным, общеупотребительным содержанием, и обжечь ими нас так, что, кажется, на мутноватом дне сбившихся в кучу дрязг жизни вдруг хмуро шевельнется громада загнанных, подлинных, недюжинных человеческих чувств, переполненных страданием. Шевельнется — и подумаешь: «А ведь не все потеряно».

Ну и, конечно, из образа пышнотелой завучихи, сыгранной лифтершей из Одессы Александрой Свенской. Бурлящее, витальное начало, заключенное в этот «сосуд», по-моему, единственное, что как-то, почти противоестественным образом, вселяло надежду: Бог видит, у кого-то, может быть, и предельно далекого от Божьего перста, есть средство от тотальной дурноты «Астенического синдрома».

В «Чувствительном милиционере», по-моему, этим средством наделены почти все герои, хотя, по правде говоря, само пришедшее из удобного арсенала психологического реализма слово «герои» как-то невпрямую соотносится со стилистикой Муратовой. У нее ткань фильма постоянно расслаивается на «демонстрационные периоды», предшествующие оформлению образа в данность; материя манерничает своей откровенной несформированностью, «несклеиваемостью» в гармоничное целое, перед нами чувства то и дело выражаются «всырую», словно исполнитель есть уже и не типаж, но еще и не характер, не-герой. Так вот, мне показалось, что приписывать «Милиционеру», этой истории откровенно лубочный — как стих из многотиражки, как дембельский альбом, как приглашение на партконференцию, как домашние ямбы по случаю серебряной свадьбы — якобы скрытый в ней зловещий социальный смысл неправомерно, немилосердно. Когда это происходит, я вспоминаю фразу, которую произносит в сердцах Клава, жена Толи-милиционера: «Меня все спрашивают, неужели я с ним никогда не ссорюсь? Да нет же, не ссорюсь. А вот никто не верит». (Опять же цитирую по памяти).

Я не усмотрел в «Чувствительном милиционере» никакой глобальной *ссоры* с миром, мне фильм показался предельно, демонстративно бесконфликтным — даже боль за зверства, причиняемые собакам (вспомним жестокий собачий «реквием» из «Астенического синдрома»), как бы сдвинута на периферию, подчеркнуто выведена телеэкраном *из этого* фильма. Муратова настроена в кои-то веки говорить в мажоре — кому какая радость склонять ее к хандре? Из осколков, из остатков мира, который сам себя сознательно и долго разрушал, придумывая все эти шиньоны на голове у народной заседательницы, мучительно складывается мозаика, которая вдруг начинает переливаться спасительным светом.

Муратова сознательно строит фильм на конфликте «хорошего с лучшим». Тоже мне

сюжет: не поделили ребенка, а потом отдали пятидесятилетней врачихе (да собственно сюжетом фильм занимается одну пятую экранного времени). Она сознательно создает причудливый герметичный стиль, который я назвал бы «карантином по скарлатине», если вспомнить аналогичную сцену из фильма. Проституткам, наркоманам да и милиционерам, которые влачат на себе мрачноватую ауру, недавно отстояв в наряде возле алкогольной очереди в фильме Станислава Говорухина «Так жить нельзя»,— от ворот поворот. Если и милиционер (профессия, по советской традиции ассоциирующаяся с несколько казенным правдолюбием) — то «чувствительный», «Кандид», или, как точно сказал А. Тимофеевский, «Адам в погонах».

Поначалу неясно, как же это Муратовой все-таки удается — при похожести фактур в двух последних фильмах вызвать противоположное ощущение? Потом приходит нечаянная гипотеза: Муратова словно выстраивает фильм руками главной героини фильма — годовалой Наташеньки — ну, может, чуть повзрослевшей; сам фильм с его смешением внезапных портретных пантомим с характерным массовым гулом, с вызывающе девственной наготой фронтальных позиций, с его обаятельно неумелыми, зацикливающимися на первой пришедшей на ум фразе персонажами, инфантильно наивен. Чего стоит, к примеру, «адвокатша», которая, устремив взор в пустоту, запинаясь на каждом слове, будет разворачивать свою защитительную речь: «рослый мужчина, который торопливыми шагами направляется к ребенку»... «направляется к ребенку», «торопливыми шагами... шагами торопливыми...» — и так далее.

Весь этот «детсад» с его алогичной сосредоточенностью на самом себе, на позе, которая со стороны иронично настроенного «взрослого» зала кажется уморительной, весь он воспринимается, как мучительная борьба с коварным подтекстом, который вкладывают в уста автора толкователи «Чувствительного милиционера», а, как мне ка-

жется, вовсе не путь к извлечению этого подтекста. Да и герои сами словно вчера родились — для них естественно предстать перед камерой во всей наготе — так не стесняются дети.

Получается, что сейчас заявить о том, что твое хорошее настроение на мгновение раздвинуло тиски нашего общего кошмара — вызов, тем более вызов для Муратовой, спустившейся в «Астеническом синдроме» на самое дно жизни. Муратова не боится показать, как она самозабвенно вовлечена в эту игру, которая изначально не должна ничего разоблачать. «Чувствительный милиционер» — это антисатира. Маски не срываются, а наоборот, с удовольствием надеваются.

Но, боюсь, я одинок в таком восприятии фильма. Его многие восприняли иначе, усмотрев главным признаком продолжающегося «распада» сознания автора муратовские повторы. Вот Б. Кузьминский в «НГ» даже предложил читателю просмотреть подшивку газеты, чтобы извлечь из ее глубин сокровенную цитату, в которой, надо полагать, истина в последней инстанции. Он на полном серьезе пишет: «О роли повторов в искусстве минимализма подробно говорил А. Парщиков». Возможно, А. Парщиков и главный специалист по повторам, но у Муратовой повторы были уже тогда, когда А. Парщиков еще, наверное, не начал писать стихи и еще не родилось на свет Божий спасительное для Б. Кузьминского слово «минимализм». Фильм «Короткие встречи», помнится, начинался с того, как сама Муратова, вернее, ее героиня в течение чуть ли не получаса затверживала текст выступления на районном активе, в результате чего эти ее слова обретали — теперь воспользуюсь выражением В. Божовича — «фантомность» и мало-помалу обретали противоположный желаемому иронический смысл.

А на самом деле Муратовой все время хотелось подкараулить человека в момент неосознанной, близкой к инфантильной, раскованности, свободы чувств и растянуть мгновение, этой остановки, дав картину, противоположную *разворачиванию* характера; *свернуть* его до психологического рефлекса, охватившего человека вдруг. Это примерно то, что поэт (ужас, сколько цитат — от Б. Кузьминского до Б. Пастернака) назвал «нечаянностью впопыхах». Или в «Долгих проводах» один из героев с занудливой юношеской обстоятельностью втолковывает кому-то по телефону: «Да нет, это не Павлик звонит», повторяя эту фразу пять с лишним раз. Причем не «звони́т», а «зво́нит».

И там же, в «Долгих проводах», герой, долго, выводя нас из себя своей обстоятельностью, сочиняет стихотворение, которое поначалу кажется графомански угловатым, а потом вдруг, по капле набирает хоть и доморощенный, но поэтический смысл. А его мать — героиня Зинаиды Шарко, не зная, как мотивировать свою неловкую и растерянную материнскую страсть, спросит сына отчаянно: «Ну что, что, что, что, что, что??»

Этот рискованный прием «повторов» — от того, что Муратова любит выделять в исполнителе *роль*, подчеркивать ее, вырисовывая порой, как в «Милиционере», что называется, цветными карандашами, чтобы был виден каждый контур, пусть он даже и аляповат, и грязен в своей выразительности. Роль, которая начинает подавлять характер.

В «Милиционере» есть кадр, который как бы образно оформляет структуру уникального, не имеющего аналогов, муратовского метода. Сначала мы видим трещину в стене с водопроводной трубой наперерез полотну экрана. А потом, через секунду, неведомо кем нарисованная трещина, уже переливаясь масляными красками, обретает академическое спокойствие на пустой стене воображаемого зала, обрамленная лепным багетом. Муратова в фильме то «снимает багет», то «прикладывает» его к кадру, доказывая, что в некоторых случаях возможно и такое совмещение условностей. Ей интересен процесс превращения «трещины» в «картину». Ее возбуждает этот процесс. Она любит создавать на экране ощущение ее собственного присутствия во время таинства этого процесса, присутствия автора, чьи причуды сколь суверенны, столь и закономерны.

На преображение мира Муратовой потрачено слишком много сил, чтобы не заметить этой энергии преображения. А она всегда витальна. Поэтому чего бояться элементарности сюжетного посыла: «Все, что не любовь, на смерть похоже?» Или — уж проще не придумаешь: «Она плакала (это Толя про девочку говорит.— *П. Ш.*), а когда я укрыл ее рубашкой,— перестала плакать».

Вот он, детский альбом Муратовой, который звучит как гимн.

«Плакала — перестала плакать». Вот и все.

Виктор Гульченко

Бедный Толя

В «Астеническом синдроме» муратовское очарование жизнью решительно столкнулось с муратовским разочарованием в ней. Шестидесятнический идеал потерпел тут очевидный крах. Дальнейшее существование в жанре «провинциальной мелодрамы» оказалось категорически нетерпимым.

За годы между двумя «оттепелями», хрущевской и горбачевской, Муратова не могла не прийти к «Астеническому синдрому». Возникший случайно фильм сделался закономерным итогом прожитой ею жизни и осуществленного творчества. В «Астеническом синдроме» воплотились грезы эпохи распада, которые еще можно было утрачивать.

«Чувствительный милиционер» — только для самой Муратовой бегство от художнического бесплодия. Для нас же «Чувствительный милиционер» еще одно, после «Синдрома», прозорливое указание на безвыходность ситуации, в какой мы давно и прочно оказались.

Безвыходность — но не безысходность же? Посмотрим.

Грезы «Чувствительного милиционера» уже невозможно утрачивать, ибо их истинность именно в том, что их нет.

Нас ведь и самих давно нет. Это только кажется, что мы — есть.

Муратова помогает осознать: происходящее с нами лежит в иных, мало сопрягающихся с реальностью измерениях.

Как плодородная почва становится бесплодной землей — вопрос, на который отдельный человек способен ответить только с посильной для него наивностью.

Сформулировать полный ответ — в возможностях целого человечества, не будь оно обременено мильонами отвлекающих забот.

Последний фильм Муратовой наивен столь же очаровательно, сколь и его герои, двое человекоподобных существ с мужским и женским именами.

Одно существо, в милицейской форме, зовут Толей. Другое существо, работницу зоопарка, формами действительно напоминающее женщину, зовут Клавой.

Их родина — капустное поле. Они явились оттуда же, откуда взялось следующее крохотное существо по имени Наташа. Наташу можно как усыновить, так и удочерить. Пол здесь роли не играет опять же по причине его отсутствия.

«Чувствительный милиционер» рассказывает о бесплодии нашей жизни. У населяющих ее людей нет места рождения — есть место нахождения, в той же капусте, например, или в Доме ребенка.

Родильных домов здесь нет, как, впрочем, нет и кладбищ. Есть пункты приемки новых существ, и есть пункты их сдачи. Расстояние между двумя этими пунктами и есть то, что на человеческом языке зовется жизнью.

Разумеется, тут нет и политики. То есть политика как раз в том, что здесь ничего нет. Ни добра, ни зла. Ни любви, ни ненависти.

Если выбирать между Лемом и Оруэллом, то фантастичность «Чувствительного милиционера» ближе, конечно, к космосу первого, нежели к казармам второго.

«Астенический синдром» еще связывал грезы с жизнью или, напротив, разводил их, как разводят мосты.

«Чувствительный милиционер» заходит дальше. Этот фильм — грезы о грезах. Грезы в квадрате.

В необжитой (и никогда не могущей быть обжитой) хорошей квартире Толи и Клавы висят два плаката с изображением «Черного квадрата» Малевича. Получается: «квадрат» в квадрате.

Много?

По Муратовой — в самый раз.

У нее вон, смотрите, вода в кранах не течет аж со времени «Коротких встреч» — сколько с той поры воды *не утекло*. Это в Одессе плохо с водоснабжением, зато у Муратовой хорошо с водопотреблением: у муратовских персонажей не воды не хватает, у них *хватает* терпения обходиться без воды.

Да что без воды — без любви!

Толя и Клава могут любить друг друга, но вполне обходятся без этого, как оказываются счастливы без счастья. Они могут, кажется, иметь собственных детей, но обходятся без них.

В их семье миф о непорочном зачатии становится сущей правдой. Да и у конкури-

рующей с ними врачихи Захаровой тоже: сейчас она удочеряет Наташу, а прежде точно так же — Игоря, уже успевшего вымахать в красавца морячка. Капусты на всех хватает.

И это не Толя Наташу находит, скорее, это она находит Толю. И Клаву тоже. Она их находит — они ее теряют. Абсурд. «Черный квадрат» — это и про них.

Один «Черный квадрат» про Толю, другой — про Клаву. Не пришлось бы удивляться, появись в Доме ребенка или в зале суда третий «Черный квадрат» — про Наташу.

Маленький «семейный» тираж картины Малевича — одна из многочисленных клоунад Муратовой. Плакаты выступают здесь Бимом и Бомом вслед за медсестрами-близнецами, двумя однорукими работягами, только вместе составляющими полноценное двурукое существо, и т. д. и т. п.

В конце концов, сами герои картины — чем не клоунская пара? Толя — Бим, Клава — Бом. Или наоборот.

В «Чувствительном милиционере» Муратова остроумно пародирует былые свои «провинциальные мелодрамы». А заодно, быть может, и лирические комедии советского ренессанса, выходившие еще до первой «оттепели»: тогда «Чувствительный милиционер» назывался бы как-нибудь иначе, ну, скажем, «Девушка из зоопарка».

Новый муратовский фильм обнаруживает поводы и к невольному пародированию. Например, «Броненосца «Потемкин». Не потому, конечно, что бунт на корабле начался из-за червивого мяса, а ныне даже при полном отсутствии оного или при тухлых гуманитарных консервах с давно истекшим сроком годности восстаний не может быть потому, что их не может быть никогда. Путчи или там очень шумные митинги — другое дело, но только не восстания. Связи с героической лентой Эйзенштейна тут случайно возникают иные. Когда Толя и Клава вдруг оказываются на огромной пустой городской лестнице, трудно не вспомнить хрестоматийный эпизод с Одесской лестницей, по которой, между прочим, с нарастающей скоростью скатывалась детская коляска. А ведь в ней могла быть такая же вот Наташа, годящаяся теперь нынешней Наташе в прабабушки...

Реальный же ужас в том, что пародийны не те или иные фильмы, а сама действительность, способная лишь *имитировать* настоящую жизнь, но *не быть* ею.

Реальный ужас в том, что Клава и Толя не могут иметь детей на тех же основаниях, на каких их не могут иметь, допустим, мухинские «Рабочий и колхозница».

Бесплодны не люди, а действительность, в которой они вынуждены существовать.

В лирическом пространстве муратовских сюжетов мужчины, лишившие счастья и покоя муратовских женщин, обыкновенно находились где-то далеко — такова была география их взаимоотношений. И чем дольше мужчины там оставались, тем они становились необходимее и желаннее. Только на таком почтительном расстоянии поддерживалось прежде адекватное мелодраматическое напряжение.

Муратовские мужчины — это, как правило, *отсутствующие мужчины.*

После первой трети «Астенического синдрома» («фильм в фильме»), где женщина отчаянно прощалась с любимым, возникало ощущение, что это прощание не с конкретным мужчиной, а с мужским родом вообще. Дальнейшее однополое существование делалось абсолютно бессмысленным и воистину бесплодным.

«Рабочий и колхозница», кажется, готовы были окончательно победить «Вечную весну».

Место русского человека на rendez-vous оказывалось окончательно вакантным.

Но вот Муратова выступила со своим старо-новым послесловием к «Астеническому синдрому».

Городская быль, ставшая на экране сказкой, вернула-таки мужчину на приличествующее ему место.

Но Муратова и тут осталась Муратовой: вернув мужчину женщине, она лишила их счастья отцовства и материнства. Их любовь бесплодна и, стало быть, бесплотна. Их тела голы, но не обнажены. Эрос здесь «ушел на базу», взаимоотношения полов прекращены, «закрыты на учет», а после переучета выяснится, что сам товар давно отсутствует, власть плоти ограничена приемом пищи и занятиями гигиеной. Одним словом, классический пример эротики соцреализма. «Империи чувств» брошен пролетарский, рабоче-крестьянский вызов советской империей. На финальный шепоток Клавы: «Я беременна» — Станиславский бы точно отпарировал классическим же: «Не верю!»

Нас голой, извините, рукою не возьмешь. Мы не размножаемся, мы делимся почкованием. Нас, всех поголовно, перетаскали аисты из капустных полей и огородов.

Многие персонажи «Чувствительного милиционера» знают истинную цену случайности. Им известна своя теория относительности, и они, как могут, толкуют ее. Хозяин капустного огорода с пугалом в обнимку

резюмирует: «Интересный случай случайно случился на моем огороде...» Клава говорит Толе: «Неужели могла такая случайность случиться, что я бы тебя бы не встретила...» и т. п.

В этом мире все параллельные рано или поздно пересекаются. Здесь день не сменяет ночь, а прямо перетекает в нее, и наоборот (в фильме так и показано). И «Черный квадрат» здесь — не тьма, ограниченная светом, а свет ночи, заключенный в тьму дня. Негатив предстоящего и позитив случившегося. Тут время вступает в любые взаимоотношения с пространством. И даже слова складываются в предложения не относительно смысла, а относительно чувства (лирическое косноязычие), а слово «любовь» навсегда взято в кавычки (пожизненное заключение).

Пробуются голоса, варьируются интонации. Все персонажи будто бы существуют в дублях собственного поведения и поступков. Все, что с ними происходит или не происходит,— словно отснятый рабочий материал фильма, дальнейший монтаж которого Муратова предлагает зрителю: тот может по-своему отбирать дубли и по-своему монтировать их в своем сознании (монтаж в квадрате).

Если появлением «Астенического синдрома» Муратова обязана самой жизни и своему к ней отношению, то восприятие «Астенического синдрома» зрительской аудиторией было подготовлено театром, в частности театром Петрушевской, особенно когда к нему были причастны Роман Виктюк («Уроки музыки») или Марк Захаров («Три девушки в голубом»).

Ленкомовская постановка «Трех девушек...» не раз вспоминается на просмотре «Чувствительного милиционера», самого театрального фильма Киры Муратовой.

Театрален не столько какой-нибудь отдельный прием (оглашение ремарок народным заседателем), сколько сам принцип организации и подачи материала. Тут есть откровенная игра и откровенный розыгрыш. Это касается и драмбалета с милиционером на ночном капустном поле, и вообще всех чарующих сцен под луною, и бесчисленных эксцентриад в Доме ребенка, и, конечно же, домашних непорочно-постельных эпизодов... Но, как и в «Астеническом синдроме», все итожит тонко уловленная интонация нашего суперкосноязычного Времени.

В Одессе, не без французского участия, все чаще делают по-настоящему стильные фильмы. Вспомним недавний «Первый этаж» И. Минаева. «Чувствительный милиционер» не менее, если не более, стильное сочинение. И более сильное.

Старый сценарный замысел, реализованный Муратовой в последнем фильме, не пожелтел на экране, как бумага, на которой он был изложен. Больше того. Замысел этот ныне получил дополнительное истолкование: за приятною завесою «чувствительности» обнаружилась полнейшая бесчувственность. «Прекрасно в смысле ужасно», как сказал бы владелец огородного пугала.

Вместо живой воды — дистиллированная.

Мелодрамы, увы, уже явно не для нас писаны.

Да, нас, обыкновенных мужчин и женщин, уже как бы нет.

Любовь — не для нас. Чувства — не для нас. Мы теперь не только не рабы, но уже и не люди.

Герои эпохи распада.

Один такой герой в «Астеническом синдроме», помнится, заснул. В «Чувствительном милиционере» он уже *не проснулся*.

Герой-любовник сделался героем-покойником. Живым трупом.

Если «Астенический синдром», по выражению Л. Аннинского, есть «агрессия во время апатии», то «Чувствительный милиционер», стало быть, апатия во время агрессии.

Более чувствительного зрелища о бесчувственности жизни уже давно не приходилось видеть. Вслед за карамзинской «Бедной Лизой» хочется назвать эту картину «Бедный Толя»: она есть подлинная квинтэссенция советского сентиментализма.

Что-то Муратова поведает нам завтра? Нам — одиноким гражданам стремительно распадающейся державы, чудом уцелевшим между двумя «оттепелями» и, кажется, готовым пережить их...

Шнур на шее

Не странно ли, что такой откровенный в показе насилия и секса фильм, как «Коррида любви» Нагисы Осимы (во французском и отечественном прокате «Империя чувств»), — фильм, превзошедший в этом смысле многое из сделанного на Западе, был создан восточным режиссером в лоне явления, которое я бы поименовала «культура стыда»?

Для ответа на этот вопрос обратимся к социокультурной ситуации, в которой родился замысел этой уникальной картины.

Шестидесятые годы открыли для мирового ки-

нематографа тему насилия и секса. Распространение этой темы было глобальным. Западный кинематограф, будь то фильмы американских или европейских режиссеров, первым заявил об отмене всяческих табу. Наряду с ремесленными картинами, эксплуатирующими беспроигрышный материал, создавались шедевры мирового кино, фильмы Годара и Бергмана, Феллини, Бертолуччи, Пазолини, Висконти, Бунюэля и многих других мастеров.

Аналогичный процесс происходил и в кинематографе Японии. Не случайно в своей книге «Кино Японии» Тадао Сато посвящает изображению секса на экране целую главу, подчеркивая, сколь глубоко осмыслены были причины его появления в структуре картин разных режиссеров. Так, для Сохэя Имамуры («Легенда о Нарайяме», 1983) секс символизирует утраченное чувство общинности, существовавшее в прежние времена. В фильмах Сусуму Хани секс служит ключом к пониманию личности, сексуальное развитие режиссер приравнивает к человеческому становлению («Ад первой любви», 1968).

«Империя чувств» Нагисы Осимы появилась в 1976 году, когда казалось, что западный кинематограф достиг возможного и невозможного в изображении на экране насилия и секса. Появилась, чтобы возвестить о переходе, вернее, выходе за допустимые пределы. И сразу стала сенсацией.

Секс в фильме Осимы заявлен как философская категория. Прежде всего, для режиссера это символ освобождения. В одной из ранних его картин «Повесть о жестокой юности» (1960) такая нагрузка темы прямо декларирована: молодая пара стремится освободиться от давления того общества, в котором живет, и первая свобода, которую завоевывают герои, это свобода секса. В «Радости» (1965) в руки несчастного, неудовлетворенного жизнью юноши неожиданно попадают большие деньги, и он начинает с жадностью покупать любовь женщин. В картине «Демон, появляющийся средь бела дня» (1966) герой-извращенец получает сексуальное удовлетворение только от насилия, и его образ служит олицетворением дикости, которая трактуется как следствие сексуального подавления. Эта же проблема более конкретно рассматривается и в других лентах режиссера: «Исследование непристойных японских песен» (1967), «Смертная казнь через повешение» (1968). В «Церемонии» секс выступает как форма протеста против традиционного уклада жизни.

Казалось бы, Осима следует здесь знакомой схеме западного психологического кинематографа. Зачастую критика именно так и интерпретировала замыслы режиссера: Рут Маккормик в статье «В империи чувств» пишет об Осиме: «Он с настойчивостью утверждает, подобно Вильгельму Райху, Жоржу Батайю и Герберту Маркузе, что срывание сексуальных табу чрезвычайно важно для движения к освобождению от давления семьи, государства и рыночной стихии». Возможно, отчасти автор и права, но в «Корриде любви» эротика и секс несут несколько иную функцию.

Осима неоднократно подчеркивал, что для него сексуальное подавление — продукт Запада, той буржуазной морали, что начала свое распространение в Японии со времен реставрации Мэйдзи (конец XIX века). Не случайно эстетика фильма абсолютно японская, очищенная от западного влияния. Это мир татами, музыки кото и самисена, мир «веселых кварталов», в котором обитают герои и который к 1936 году, когда происходит действие фильма, стал анахронизмом. Ибо «правительство прилагало максимум усилий,— пишет востоковед Л. Гришелева,— чтобы японцы в глазах иностранцев выглядели цивилизованной нацией. Были запрещены старые обычаи, которые казались европейцам варварскими: общие публич-

«Империя чувств» («Коррида любви» — «Ai no corrida»)
Автор сценария и режиссер Нагиса Осима. Франция — Япония. 1976.

ные бани, татуировка, продажа порнографических книг, гравюр и др. Насаждался пуританский дух — и в жизни, и в искусстве».

В кинематографе Японии вплоть до шестидесятых годов «изображение сексуальной стороны любви полностью отсутствовало, а романтическая или супружеская любовь показывалась крайне редко. Вместо них японскому зрителю навязывали солдатскую дружбу, любовь к семье, любовь к месту, где родился, и, конечно, любовь к родине». Говоря о Японии, мы часто вспоминаем «бусидо» — путь воина, забывая при этом, что крайней противоположностью самурайской культуре были образы героев-«нимаймэ» в пьесах театра Кабуки. Являясь символами старой городской культуры, они возводили в абсолют культ любви как выражение чувственного наслаждения.

«Коррида любви» возрождает национальную традицию «нимаймэ», противопоставляя ее, прежде всего, самурайской. В фильме есть короткий эпизод, в котором отчетливо заявлена эта авторская концепция. Главный персонаж фильма Кисизо идет по улице, не обращая никакого внимания на марширующих солдат, в то время как другие приветствуют воинов, радостно машут платками. Эти кадры призваны подчеркнуть, что инстинкт жизни Кисизо не направлен на то, чтобы убивать, побеждать и становиться героем. Для него существует другой, более гуманный путь достижения нирваны.

Чтобы правильно понять замысел Осимы, необходимо вспомнить, каково отношение к смерти в буддийском мировоззрении. Если для европейского человека естественна формула: «Движение — все, покой — ничто», и смерть рассматривается именно как «ничто», то для человека, воспитанного в буддийско-даосской традиции, скорее, наоборот: «Движение — ничто, покой — все» или «Движение лишь средство, путь к покою, нирване».

В западном кинематографе смерть является последним, конечным пунктом на пути разрушения человека. Достаточно вспомнить фильмы Бертолуччи, Кавани, Пазолини. Причем траектория движения прямолинейна: секс — насилие — смерть.

В картине Осимы движение не прямолинейно, а скорее циклично: секс как удовольствие — насилие — смерть (опять-таки как удовольствие, но более высокого порядка). Смерть Кисизо, показанная в финале фильма,— это не просто материальная смерть человека от того, что его задушили, это скорее уход в нирвану, обретение нового блаженного состояния — так играет актер, точно исполняя режиссерскую задачу. Кисизо сам просит свою любовницу Саду затягивать шнур на его шее помедленнее и не возвращать его к бренной жизни, наполненной страданиями. В смерти видит герой форму трансцендентного ухода, высшую форму достижения удовлетворения.

Возможно, от этого финал ленты производит двоякое впечатление: с одной стороны, нужно признать, что последние сцены фильма, где нам долго показывают процесс умирания человека, над которым совершается безумное насилие, практически выходит за рамки эстетического восприятия. С другой стороны, у зрителя не возникает трагического ощущения. Это объясняется тем, что по ходу развития событий фильма степень зрительского отстранения возрастает. Но дело не только в снятии эффекта соприсутствия.

Ощущение трагичности случившегося не возникает еще и потому, что каждый из персонажей существует в полном согласии со своей сюжетной линией. Например, траектория движения характера Сады Абэ — ниспадающая прямая. Появляется она в заведении Кисизо в роли служанки — «стыдливая» женщина, отстаивающая свою честь и вроде бы не помышляющая ни о каких запретных наслаждениях. Непроизвольно оказавшись свидетельницей интимных отношений Кисизо с его женой, что пробуждает в ней страсть, она становится его любовницей. Новое чувство захватывает ее с такой силой, что из возлюбленной она становится тираном, вызывая временами у Кисизо чувство животного страха, а потом и его убийцей. Такую же логику характера Суфии Зинобия мы наблюдали в романе Салмана Рушди «Стыд»: от стыда к бесстыдству.

Совершенно иначе развивается линия Кисизо. Для него нет понятия стыда, поскольку он изначально заявлен как полнокровный представитель «веселых кварталов». Значит, не может быть и бесстыдства — его жизнь в этом мире абсолютно гармонична. Поэтому тема Кисизо имеет как бы встречное направление движения по отношению к линии Сады — по восходящей вверх: от удовольствий и наслаждений к смерти, как высшему проявлению этого состояния.

Не будь этого трансцендентного ухода Кисизо в иное бытие, возможно, и не было бы двоякого прочтения финала «Корриды любви». Финала, в котором, на мой взгляд, заключена идея фильма. Линия Кисизо — героя «нимаймэ» — олицетворяет собой утраченную традицию прошлых эпох, когда эротика и секс были показателями здоровья нации. Через образ Сады — эмансипированной женщины — секс возвращается, но уже как продукт западной морали, как символ распада.

Гульнара Абикеева

Комплексы пубертатного периода

Фильм Валерия Тодоровского полемически называется «Любовь». Но я бы затруднился сказать, о любви ли он. Скорее — о ее преддверии, о любовно-сексуальном опыте двух юных приятелей, Саши (Е. Миронов) и Вадика (Д. Марьямов), которые параллельно завязывают романы с двумя девушками — татаркой (что для фильма несущественно) и еврейкой (что весьма существенно). Опыт этот описан настолько точно, что заставляет вполне взрослых людей узнавать на экране свои подростковые зажимы или, как говорят сексологи, комплексы пубертатного периода.

К этому благодатному материалу наше кино подбиралось давно, но останавливалось — главным

образом перед цензурным барьером, а отчасти перед советским ханжеством. Стоит вспомнить прелестную дискуссию в «Советском экране» конца 50-х о том, можно ли целоваться на советском экране, или страсти вокруг райзмановской ленты «А если это любовь?», особенно по вопросу «было или не было?» Теперь этот вопрос переозвучили бы в «трахнулись они или нет?». Но по существу ничего не изменилось. Несмотря на то, что Василий Пичул своей «Маленькой Верой» публично лишил девственности советскую кинематографию. Андрей Смирнов в «Осени» сделал это раньше, но об этом мало кто узнал, поскольку картины практически не было в прокате. Первопроходцы проторили путь, но на экран вместо секса хлынула доселе сдерживаемая сексуальная агрессия. Что, кстати, в неявной форме предугадал Михаил Ямпольский, обронивший где-то, что вся агрессивность постсоветского кино объясняется его репрессированной сексуальностью.

В «Любви» секс становится, наконец, нормой жизни. Как драматург Тодоровский спокойно и к месту употребляет табуированную некогда лексику (как писали некогда в «Нарочно не при-

думаешь» — «неприличные слова полового значения»), хотя как режиссер, щадя непривычную к таким вещам часть аудитории, дает их на фоне зашумленной фонограммы. Не стремится он и шокировать кого бы то ни было откровенностью интимных сцен, скорее обозначая их, нежели давая нам вжиться в ситуацию и с комфортом расположиться в чужой постели,— что и дало Владимиру Дмитриеву повод упрекнуть его в «подглядывании за героями» и реанимации «папиного кино».

Тодоровский и в самом деле снял «папино кино», психологическое, достоверное, не претендующее на сверхоригинальность, но четко доигрывающее до естественного упора то, что раньше обрывалось. Есть в его картине уверенность профессионала и человека, под которым не шатается земля. И это особенно ощутимо на фоне взвинченно-истеричного или замогильно-холодного, натужно-апокалиптического или натужно-комического, «странного» или пошло-заурядного, насквозь фальшивого или режущего правду-матку кино, которым нахлебался всякий, кто иногда окунался в нынешний кинопоток.

Разумеется, «ненормальное» кино всего лишь отвечает нашей вывихнутой жизни, но ответы ведь бывают разные. Мне вспоминается ответ Василия Розанова на извечный вопрос русской интеллигенции: «Как что делать? Летом — собирать ягоды. Зимой — пить чай с вареньем». Тодоровский как бы отвечает: «Как что? Жить, заниматься любовью!» (или: «Заниматься «Любовью»!»)

Хотя любовные коллизии фильма, как я уже сказал, вполне «жизненны» (то есть узнаваемы особым родом ложной памяти, присущей восприятию искусства), «Любовь» — это искусство. Режиссер технично переплетает обе романтические линии, то ли иллюстрируя картинками рассказы героев друг другу о своих похождениях, то ли, напротив, сопровождая картинки закадровым комментарием; умело строит двуплановые разговоры; выразительно очерчивает персонажей, находя для каждого свою краску: ловелас Вадик и однолюб Саша, легкомысленная татарочка и серьезная иудейка, любовь-флирт и любовь-мука; выпотрошенная медсестра, с механической обреченностью предлагающая Саше «быстренько трахнуться и поспать, а то завтра рано на работу», и тоскливая зануда, обрушивающая на его друга всю свою нереализованную женственность; две симпатичные бабушки и одна издерганная мать. Сашины родители (в сцене представления невесты) — отдельный сюжет: легкий, но внятный отсыл к аналогичной сцене представления жениха родителям маленькой Веры (жаль, что режиссер вместо Л. Дурова и Л. Овчинниковой не снял Ю. Назарова и Л. Зайцеву — не потому, что они лучше, а потому, что маркированнее.)

Но Тодоровский, похоже, решил цитировать главным образом самого себя: во-первых, он показывает своим парочкам эпизод соблазнения из «Катафалка» и даже рецензирует его их устами («Какой плохой фильм...», «Нет, вообще-то ничего...») и, во-вторых, в «снятом» виде воспроизводит его мотив — Вадик почти так же вступает во владение генеральской квартирой и «Волгой», как герой Андрея Ильина — дачей и «катафалком» («ЗИМом»), причем сходство усугубляется Вией Артмане, сыгравшей там мать, а здесь бабку героини. Я бы посоветовал режиссеру сделать это традицией: в каждом последующем фильме показывать кадр из предыдущего, где персонажи смотрят позапредыдущий.

Еврейская тема, введенная в любовный сюжет, на мой взгляд, разрушает фильм. Первые части (преамбула, знакомство парочек и первые главки романов) — это как бы одна картина, а все,

---

«Любовь»
Автор сценария и режиссер В. Тодоровский. Оператор И. Демин. Художник В. Софронов. Композитор В. Назаров. Звукооператор Г. Кравец. Студия «ТТЛ» совместно с объединением «Зодиак» при участии Киностудии имени М. Горького. 1991.

что начинается с момента, когда мы понимаем, что пятая глава Машиного паспорта чревата ее близким отъездом,— как бы другая. Отъезд, да еще отягощенный психологическим террором, который испытывают три еврейские женщины, в чью семью попадает Саша,— вносит такой сквозняк в любовный мир, создаваемый Тодоровским, что становится не до любви. С другой стороны, отъезд упрощает коллизию, подменяя художественную тему столкновения русского и еврейского стереотипов любовного поведения публицистической темой выживания евреев из России некими закадровыми силами. Трудно упрекнуть режиссера в том, что здесь он потерял дистанцию от «правды жизни» (или факта), но это как раз тот случай, когда этическое достоинство оборачивается эстетическим недостатком.

Недостаточно опосредованное вторжение жизненного материала в фильм приводит (меня, во всяком случае) к тому, что картину начинаешь судить по законам бытового правдоподобия — и тут же обнаруживаешь логические разрывы. Прежде всего в центральной стычке между Сашей и Марией после неудачной попытки сближения. При всей закомплексованности обоих, мне не верится, что он способен так хамски отреагировать на ее сопротивление. Не верится и в возможность примирения между ними после ушата словесной грязи, плевка в лицо и особенно после «жидовки». Тодоровский, слишком тонкий режиссер для того, чтобы допустить фальшь, делает такие межкадровые скачки, которые не удается заполнить воображением так, чтобы устранить нестыковки.

Так что, заключаю я, по идее Тодоровскому лучше было бы обойтись не то чтобы без евреев, но без отъезжающих евреев. А по факту — спасибо ему за то, что не обошелся: еврей на российском экране — всегда диковинка.

Виктор Матизен

О странностях «нелюбви»

Довольно странный фильм снял режиссер Валерий Рубинчик. Странность картины такого толка, что критиковать ее можно обильно и с совершенно противоположных точек зрения — хотя и хвалить ее тоже не зазорно — уж больно красиво снята эта лента оператором О. Мартыновым.

Сюжет довольно прост: девушка имеет двух любовников, один ее возраста, другой значительно старше; страдает от этого безмерно, любовники переживают в меру собственной душевной организации; наконец, у девушки нервный срыв, бессонница и красивый суицид медикаментозным способом.

Знаменитый стилист, В. Рубинчик в новой картине претендует еще и на лавры моралиста. И в обоих случаях «подставляется», в запале не замечая некоторой одиозности и стиля, и этических установок.

«Нелюбовь» снята как стилизация под кинематограф европейской «новой волны» 50—60-х годов. Обилие вставных документальных эпизодов с Мэрилин Монро понуждают увидеть в истории героини фильма затейливую рифму ее судьбе. Однако героиня, сыгранная К. Качалиной, не похожа на Монро, а ее любовники портретно не напоминают ни Джона Кеннеди, ни Артура Миллера. Но история о бытовании экстраординарного эротизма трактуется автором однозначно, что выражено в титуле: «Нелюбовь». Не «страсть» или «вожделение», а «от противного» — «не...» То есть уже в названии заключен оттенок негативности, который подтверждается смертью девушки в финале.

И тут можно наблюдать некоторый парадокс: не то чтобы Рубинчику героиня противна, скорее даже напротив, но для режиссера как для моралиста подобная тройственная фигура априори совершенно бесперспективна, больше того — уродлива. В угоду морали девушкой приходится пожертвовать. Возможно, чувствуя вину перед ней, режиссер декорирует смерть в невероятной красоты мизансцене.

Красота состоит из тюлевых занавесок, что развеваются на окне в контражуре, из изгибов тела героини и расставленных тут и там букетов. Впрочем, сцена смерти, решенная как метафора, ассоциируется со знаменитым финалом «Полетов во сне и наяву». Героиня, как в свое время герой О. Янковского, свернувшись эмбрионом в стоге сена, не столько хочет умереть, сколько «не быть».

Тут можно было бы говорить о «двойной» стилизации: картина, снятая в начале 90-х так, как снял бы ее режиссер советского кино в семидесятых, желая стилизовать под «новую волну»

«Нелюбовь»
Сценария Р. Литвиновой. Постановка В. Рубинчика. Оператор О. Мартынов. Художник И. Калашникова. Звукооператор М. Пасухина. «Мосфильм», студия «Круг», СП «Лесинвест» ЛТД. 1991.

и тому подобное. Увы, ничто не подсказывает наличия в замысле подобной стилистической головоломки, и набор старых европейских киноклише остается лишь набором киноклише, пусть и в профессионально выверенной композиции. Пластика и «физика» изображения словно обескровлены отсутствием рефлексии стиля — каждый десятый может нарисовать голубя «как Пикассо», но подобный рисунок вряд ли можно воспринять за стилизацию «под Пикассо».

Саша Киселев

Спасла любовь

Когда разнеслась весть о том, что действие фильма В. Огородникова «Опыт бреда любовного очарования» разворачивается в сумасшедшем доме, я, что называется, «скривил рожу». Глубокая мысль о том, что вся наша жизнь — дурдом, а мы, «совки»,— его пациенты, как-то одновременно пришла в голову десяткам отечественных режиссеров, неудержимо принявшихся ее, мысль, воплощать в художественные образы. Сделалось очень грустно от сознания того, что «Опыт бреда»... (название-то, название!) пополнит список невостребованных произведений. Формально так и произошло — в кулуарах фильм был приговорен. Но, по сути, положение спасла Любовь.

Любовь, столь блистательно отсутствовавшая в двух первых картинах режиссера, здесь стала формообразующим элементом киноструктуры, который позволил, наконец, гармонизировать конфликт формы и содержания в одной отдельно взятой киносудьбе.

До сих пор, похоже, сам процесс формального экспериментаторства доставлял режиссеру значительно большее наслаждение, чем выстраивание картины, ее профессиональное «собирание». Показав пару раз, что вообще-то «собирать» он может (внесюжетные куски во «Взломщике», перемонтаж эйзенштейновской Одесской лестницы в «Бумажных глазах Пришвина») Огородников всегда уходил в милое сердцу формотворчество и даже в чистейшее форморазрушение.

Третья картина режиссера продемонстрировала такое умение строить жесткую, почти американскую киноконструкцию, что как-то даже сделалось не по себе от радости.

Четкое развитие сюжета, замечательно работающие актеры — все, а не только основные; выверенный ритм, темп, продуманный поэпизодно... Пожалуй, лишь к эпилогу можно придраться — насколько он необходим и оправдан.

И все это — при абсолютной сохранности чувства кинематографа, умении заворожить его магией, еще раз убедить в том, что кино не литература, не театр, не публицистика.

Шекспировский сюжет, шекспировские персонажи, шекспировские отношения неотменяемы в своей художественной логике. С ними трудно вольничать. Но их можно подчеркнуть. Скажем, ситуацией психиатрической клиники в эпоху развала СССР. Можно усилить мистическим кружением камеры по коридорам обнаженностью чувств Ромео и Джульетты — безумных любовников Жени (С. Афанасьев) и Паши (М. Пыренкова) — традиционной красотой Париса — Пашиного мужа, вознамерившегося забрать ее из сумасшедшего дома и увезти за границу, и традиционной же невозможностью отца Лоренцо — доктора, давшего Паше усыпляющее питье, обыграть судьбу: сделать так, чтобы приговоренные умереть жили и радовались.

Убивает себя Ромео, уходит из жизни Джульетта, и лишь отец Лоренцо (А. Романцов) в военной шинели сидит в каком-то подвале и рассказывает кому-то о глубинной детерминированности происшедшего... Режиссер сделал с шекспировским мотивом примерно то же, что с Одесской лестницей в «Бумажных глазах»... Неизменно ценя величие гения, действуя в его художественном поле, режиссер утверждает вещи, Шекспиром вовсе даже не предполагавшиеся. Совсем не трагедией предстает смерть возлюбленных у Огородникова. Она звучит, как светлая, пронзи-

«Опыт бреда любовного очарования»
Автор сценария и режиссер В. Огородников. Оператор С. Некрасов. Художник В. Иванов. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Л. Маслова. «Ленфильм». 1991.

тельная, утешающая нота. Как торжество любви. Как единственно возможная форма ее торжества в ситуации сумасшедшего дома эпохи развала СССР.

Конечно, защищать Шекспира от Огородникова не будут так яростно, как два года назад отстаивали от него же Эйзенштейна. Но важно, что и в том, и в другом случае, проявляя внешнюю непочтительность к величию классиков, режиссер является самым кротким пажом, смиренно несущим королевскую мантию.

С. Лаврентьев

«И вдруг из пепла нам блеснул алмаз...»

Собственно, чего мы тут не видели? Пригородный «шанхай», застроенный фибровыми «скворечниками» для отдыхающих? Замурзанного папашу-алкоголика? Мамашу, срывающуюся с проклятий на неуклюжую ласку? Или финальный отъезд любимой и отчаянной за ней погони? Или не знаем мы, что случается между вошедшими в пору мальчиком и девочкой, когда они остаются в доме одни без родительского пригляда? Все, все мы знаем, все видели и с ходу узнаем эти «типовые конструкции», из которых обычно строится бытовая драма или лирическая комедия, скрепляемые когда песком, из-за чего постройка рассыпается прямо на глазах, когда — честным бетоном, держащим крепко, да больно неказисто. А кто хочет штучно строить, замешивает по своему рецепту, и тут приходится не просто «химичить», а, так, сказать: «алхимичить» — искать, колдовать и не знать до конца, что получится — то ли труха какая-нибудь, то ли философский камень.

Николаю Седневу, режиссеру-дебютанту, имидж отшельника-алхимика не подходит — слишком хорошо знает он этот мир и нашу жизнь знает: вот они, ее приметы, все налицо — полная номенклатура. Но знает он и то, что бриллиант — ближайший родственник обыкновенного черного угля. А «вдруг из пепла нам блеснет алмаз»?

Алмазные блестки в его фильме пробиваются сквозь мусор быта. Вдруг видишь, что любовь рождается из пронзающей нежности при взгляде на полоску лейкопластыря под ремешком дешевой босоножки. Или понимаешь, какое это чудо — чашка кофе для любимой, сваренная из остатков порошка в пачке, выброшенной съехавшими жильцами. И в конце фильма ужасно — ну прямо как в детстве, когда до слез хотелось, чтобы выплыл Чапаев,— ужасно хочется, чтобы мальчик догнал девочку и остановил.

Нет, Николай Седнев жизнь знает, больше того, знает так хорошо, что в кромешном нашем быту не потерялся, а нашел тропинку из леса на поляну, где и открылось, что при нехватке прочих благ света хватит всем. И любви хватит. После безжалостных «соцартовских» красок его нежная акварель так целебна для усталых и воспаленных наших глаз.

«Останься дома,— убеждал великий художник ученика, собравшегося в дальние страны за впечатлениями или так, погулять.— Останься дома — целой жизни не хватит на познание чудес, какие здесь таятся».

Останься дома и однажды, проснувшись в «шанхае», Бог даст, ощутишь радость и сподобишься мудрости принять жизнь как данность, полную богатств, которые никто не может отнять.

...Вот и дали нам маленькую веру...

Н. Цыркун

«Проснуться в «шанхае»
Автор сценария и режиссер Н. Седнев. Оператор А. Стволин. Художник А. Бокатов. Композитор И. Мыленко. УПТО «Дебют» и киностудия «Флора». Одесса. 1992.

Мильон на бабу променял

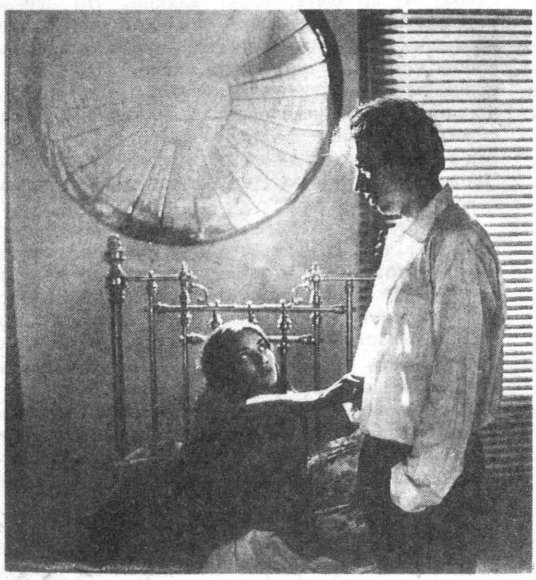
Фильм этот интересен тем, что, не претендуя на художественность, вводит в отечественный кинематограф жанр, до сих пор ему совершенно чуждый, и вместе с ним — нового героя и новую авторскую позицию. Типологическая жанровая схема — афера. Герой совершает авантюру с целью приобрести капитал и социальный статус.

Советское кино не знало ни финансово-авантюрного, ни карьерно-авантюрного жанра. Финансовый махинатор мог стать персонажем, которого в конце концов непременно должна была настигнуть карающая рука закона, но никак не героем, то же относилось и к карьеристу, с той разницей, что его настигали гнев и презрение трудящихся. Что же касается карьеры в положительном смысле, то она не могла стать предметом сколько-нибудь объективного исследования, поскольку способы ее делания, то есть механизмы обретения власти, было недопустимо «опрозрачнивать» снизу. Технология власти была табу из табу, равно как и одноименная книга Авторханова, по степени криминальности эквивалентная «ГУЛАГу». Сюжет карьеры в советском кино либо мифологизирован («Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица), либо сильно упрощен («Прошу слова» Г. Панфилова, хотя даже эта лента вызва-

---

«Московская любовь»
Сценарий Е. Григорьевой, А. Аксанова. Постановка В. Курыкина. Оператор В. Пиганов. Художник Е. Григорьева. Звукооператор В. Горохов. Студия «Елена». 1991.

ла резкое неприятие в верхних этажах власти и год лежала на полке), либо максимально адаптирован («Москва слезам не верит» В. Меньшова, где героиня засыпает над учебником простой работницей, а просыпается — благодаря эффектному монтажному стыку — директором завода). Таким образом, за кадром оставался механизм выдвижения. Эта тема оказалась настолько глубоко табуированной, что даже в перестроечное время авторы «Мордашки» А. Буравский и А. Разумовский не воспользовались шансом показать восхождение отечественного «шер ами» по социаль-



ной лестнице — их герой-альфонс ограничивается чисто бытовыми притязаниями.

Ныне карьерный жанр имеет у нас неплохие виды на будущее, главная этническая ценность великороссов еще далеко не заменена высшей ценностью западноевропейского суперэтноса — правом, а эпоха стремительного накопления капиталов уже началась.

Один из двух героев фильма «Московская любовь», Вадим, берет в Коммерческом банке «Россия» ссуду, на которую скупает контрольный пакет акций этого же банка и становится его совладельцем, после чего оказывается перед приятной перспективой вернуть долг самому себе. В ходе этой блестяще задуманной операции ему приходится подкупать сперва референта министра (чтобы заручиться гарантийным письмом министерства в банк), затем главного бухгалтера банка (чтобы узнать имена пайщиков и задержать информацию о скупке акций), затем сдать бухгалтера на расправу своим новым компаньонам (прежним заправилам «России») и, наконец, выставить из дела старого друга.

Таков новый герой, убедительно сыгранный Денисом Карасевым и представленный авторами «без гнева и пристрастия».

Но то, что является плюсом с точки зрения реалистического кинематографа — объектность героя,— становится минусом с точки зрения жанра, поскольку ослабляет идентификацию с героем у нравственно ориентированного зрителя. Возможно, авторы полагали, что компенсируют эту потерю, перенеся свои (и зрительские) симпатии на второго героя фильма — Сергея.

Сергею (Е. Парамонов) в фильме отведена роль выразителя авторских морализаторских интенций. Этот персонаж дистанцируется от действий своего друга (хотя и не препятствует им) и, вопреки предостережениям Вадима, заводит роман с любовницей управляющего банком Катей (Л. Вележева) — красоткой с повадками дорогой шлюхи.

Эта линия «Московской любви», непонятно чем отличающаяся от любви питерской, нижегородской или урюпинской, занимает в фильме место, несоразмерное своему интересу, зато отчетливо репрезентирует авторские намерения. Итак, авторы хотели зажечь в сердце своего душевного героя конфликт между чувством и делом, решив оный в пользу чувства.

Я полагаю, что настоящий капиталист никогда не позволит себе, как выразился Вадим, «запалить дело из-за бабы», или, как поется в знаменитой русской песне, «нас на бабу променять». Победа чувства оборачивается поражением Сергея как человека дела. Конфликт в результате разрешает не он, а Вадим, который оставляет бывшего подельника на бобах (хотя тот почему-то рассчитывал на долю).

В финале бедные, но счастливые любовники впервые за весь фильм спускаются в метро. Не будем придираться к тому, что у Сергея остался автомобиль, но заметим, что по законам жанра вместо приторного хэппи энда следовало ухлопать парочку прямо на пустом эскалаторе и завершить картину кадром, в котором их недвижные тела выносятся наверх и застревают на границе между уходящей из-под них лестницей и полом наземной станции...

Виктор Матизен

На площадке танцевальной — 91-й год

Фильм «Танцверанда им. Ф. Э. Дзержинского» построен как метафора жизни, которая «прошумела и ушла».

Дав фильму такое название, авторы почти ничего не выдумали, танцверанда находится в парке имени Ф. Э. Дзержинского, в центре Москвы. Эта крепкая связь несочетаемого — интимного, частного, бытового и государственного, идеологического — знак нашего жизнеустройства. Ну, скажите, почему парк должен называться «имени Ф. Э. Дзержинского», даже если бы по-прежнему юноши, обдумывающие житье, делали жизнь с

него? Огромные железные буквы установлены над входом в парк, и вот это «Ф. Э. Дзержинского» написано как на входящем циркуляре. Серое одеяло казенщины. Мы уже, наверное, и не замечаем. А чтоб заметили, авторы делают легкий сдвиг — «танцверанда имени Ф. Э. Дзержинского». Теперь ублюдочность сочетания ощутима.

На танцверанде собираются немолодые люди, те, кто недолюбил и недотанцевал. Почти все — женщины. Это основная примета. Примета жизненного неблагополучия — одинокие женщины, ко-

торые все еще хотят танцевать. А где же мужчины? Вымерли? Или стоят в винных магазинах? Или не так жизнелюбивы и раскованны, не так беззащитно рвутся к счастью?

Мужчины здесь — как экзотические цветы, штучный товар. Совсем старый старичок в черной шляпе, похожий на Вертинского, радостно улыбается и толчется посреди площадки. Мужчина с тяжелым лицом Собакевича сидит на скамейке, словно силясь понять, какого черта он сюда пришел. Все еще стройный, красивый полковник с целым иконостасом боевых орденов умело ведет свою даму в танго...

«Мне бесконечно жаль моих несбывшихся мечтаний, и только боль воспоминаний гнетет меня»,— поет пластинка модное когда-то танго. А на площадке танцевальной — 91-й год.

Фигуры группового портрета танцующих — самые неожиданные и причудливые. Сидит и смотрит слегка растерянно прелестная брюнетка в голубом платье в горошек; танцует с фатоватым мужчиной немолодая дама в смелом открытом белом платье; пышная горячая толстуха в бусах отдышивается; другая, нехуденькая, лихо пляшет русскую; отплясывает татарочка в скромном черном сарафанчике; слаженно двигаются две женщины под зонтиками. И все женщины, женщины, почти все грузные, нескладные, негнущиеся, парами и в одиночку. Все — приодетые. Но именно в этой приодетости — слезы. Грубые, как кандалы, туфли, синтетические курташки, старые редикюли — честная бедность, трудная старость так и ломит глаза.

В фильме этот групповой портрет имеет выразительную раму — сам парк имени Ф. Э. Дзержинского, его покинутость, вымороченность какая-то, которая усугубляется на наших глазах, замыкает фильм от начала к концу в ритмический, безнадежный круг. Железные буквы названия, гордо высившиеся над входом, валяются к концу фильма вразброс, как металлолом, в углу парка, а над входом остались отдельные буквы, словно редкие зубы в выбитой челюсти.

Над парком все густеет туман. Одинокая лодка с брошенными по бокам веслами покачивается на поверхности стылого пруда. Скрипят-грустят качели и карусель — детей нет. И только памятники Ленину и Дзержинскому словно караулят парк. Кустарные, гипсовые, с отбитыми носами, несвежие какие-то, осыпающиеся, отжившие, выхваченные оператором из сумерек парка направленным, жестким светом, они стоят, как страшилки, вызывая сложные чувства. И виновники они всей нашей убогой жизни, и часть ее. «Мне бесконечно жаль моих несбывшихся мечтаний...»

Худенькая старушка у решетки танцверанды вцепилась руками в железные прутья и напряженно вглядывается в танцующих, как девочка, которая еще и не жила на свете, которой еще не разрешают танцевать среди взрослых.

Какой мучительный итог.

«Боже, как грустна наша Россия»!..

Не знаешь, жалеть, стыдиться или завидовать, восхищаться?

Просто не верится, но правда — они все еще танцуют.

Л. Донец

«Танцверанда им. Ф. Э. Дзержинского»
Сценарий Л. Рошаля. Режиссер Г. Гродный. Оператор Е. Кокусев. Звукооператор В. Токарская. Киновидеостудия «Риск». 1991.

Н. Сиривля

Такая любовь

Похоже, в бывшем советском кино наступили новые времена. Кончилась эпоха «чернухи» — «правдивого» изображения социального хаоса в масштабе один к одному. Дружно перестроившись, режиссеры переключились на создание фильмов «просто приятных», а также фильмов, «приятных во всех отношениях». На наших глазах происходит как бы формирование нового «космоса», нового образа реальности. Эта реальность уже не давит человека свинцовой плитой, не оставляя ему ни выхода, ни просвета. Здесь человек является хозяином жизни, здесь есть возможность достижения успеха, есть место удовлетворению, радости, благосостоянию и даже любви... «Любви, что движет Солнце и светила...»

Количество фильмов, в названии которых упоминается слово «любовь», сегодня исчисляется уже десятками. Такое пристрастие к слову свидетельствует, по всей вероятности, о том, что овладение самим предметом вызывает некие трудности. Что такое любовь, какая она, любовь, как это все бывает и как должно быть — вопросы, важнейшие для культурной мифологии любого общества. Пытаясь так или иначе уловить общие контуры любовного самосознания бывшего советского человека, кинематограф наш ищет пути к живительному и спасительному источнику коллективных эмоций.

Но тут-то и возникают сложности. Первая из них заключается в том, что в нашем обиходе появилось нечто небывалое: секс. То есть в жизни он был, а в культуре его не было, он отсутствовал на уровне слов, понятий, проблем как индивидуальных, так и социальных, как психологических, так и физиологических.

Интеграция секса в культурное сознание — процесс не такой уж простой и крайне показательный как с социальной, так и с духовной точки зрения. Ведь табу на секс, тотальная сублимация, навязанная социалистической идеологией как абсолютная культурная норма и проводимая в нашей стране с исключительной последовательностью, была мощнейшим средством контроля над обществом, рассчитанным на индивидов с подростковым уровнем развития психики. Табу на секс для подростков связано не с тем, что секс вреден или плох сам по себе, но главным образом с попыткой сломить и подчинить их волю. Ибо считается, что тинейджеры — существа незрелые и без мудрого руководства могут натворить бед.

Разрешение на секс, общественное признание законности этой стороны бытия коренным образом меняет самосознание человека. Он признается взрослым. Свободно выбирая способы реализации своих влечений и нормы поведения, он опирается теперь только на самого себя. Сексуальное самоопределение становится синонимом самоопределения личностного, проблема сексуального в этот переходный период становится для общественного сознания одной из важнейших, она косвенно свидетельствует о том, как общество намерено и способно распорядиться своей свободой.

Весь этот круг сексуально-психологических проблем, несомненно, волнует наш кинематограф. Однако в постижении плотско-эротического начала кино демонстрирует два совершенно разных подхода.

Первый — реалистический. Здесь плотская любовь и проблема свободной реализации сексуальных влечений рассматривается в рамках индивидуальной биографии, включая весь тот круг драматических коллизий и напряжений — психологических, социальных, семейных,— которые она вызывает. В полной мере этот подход был осуществлен, на мой взгляд, в фильме В. Пичула «Маленькая Вера», а из недавних картин — лишь отчасти — в фильме В. Тодоровского «Любовь».

Вообще же картин, где секс имеет отношение к нормальной человеческой жизни, к тому, что случается с нами, с нашими детьми, родителями, друзьями,— у нас очень мало. Это свидетельствует о том, что сфера

сексуального в нашем сознании все еще табуирована, иноприродна естественному течению жизни.

В подавляющем большинстве коммерческих лент, где эротические темы используются в качестве приманки для зрителя, реализуется второй подход — мифологический. Здесь речь идет уже не о жизни, а об образах, прямо репрезентирующих комплексы представлений из области коллективного бессознательного.

Здесь секс перестает быть делом индивидуальным. Психологические и, упаси Боже, физиологические подробности отношений, если речь идет о конкретных любовниках, это кино не волнуют. (Кстати, в телесную сторону вопроса наш кинематограф вообще склонен вникать очень мало, она не интересует его ни на уровне изображения — постельные сцены сняты, как правило, с той мерой приблизительности, которая придает им преимущественно знаковый, а не конкретно-изобразительный характер, ни на уровне вербальном: еще никому не пришло в голову поставить нечто, подобное фильму М. Беллоккио «Приговор», где на протяжении всего экранного действия в судебном заседании на полном серьезе обсуждается право женщины на оргазм.)

Из всех аспектов плотской любви наше коммерческое кино волнует, похоже, только один: любовь, продаваемая за деньги, иными словами, проституция. Эмоциональное потрясение общества, вызванное снятием сексуальных табу, вылилось именно в этот исключительно стойкий комплекс мифологических представлений.

Во-первых, проститутка — существо, изъятое из рутинной повседневности, ведущее особый образ жизни. В ее образе есть волнующая доступность и сладость запретного плода. Ее ремесло лежит вне пределов морали, и сексуальная свобода, символом которой она является, предстает таким образом как некое пре-ступление — вещь в общем греховная и нехорошая. Стремление к сексуальной свободе выводит человека в некое внеморальное пространство, где он испытывает и свободу, и жуть, и неистребимое чувство вины в силу утраты привычных нравственных ориентиров.

Кроме того, поскольку здесь речь идет о деньгах, и немалых, проституция оказывается в нашем сознании средством проникновения в мир богатых и в то же время — необходимым атрибутом этого мира. Свободное удовлетворение желаний вновь становится доступным лишь избранным; едва обретенное чувство свободы, разрешенности секса опять наталкивается на ряд весьма болезненных ограничений, порождая у простого советского человека ощущение своей социальной неполноценности. Ибо для того, чтобы получить то, что хочешь, надо перестать быть «простым» и «советским», приобщившись к классу новых буржуа.

Так возникает архетипическая для нашего кино ситуация: Он любит Ее, а она — проститутка. Эта трагическая коллизия мучает всех подряд — от юного солиста молодежного

«Брюнетка за 30 копеек»

ансамбля в картине «Шоу-бой» (режиссер Б. Волков) до весьма почтенного мэра некоего городка из фильма «Брюнетка за 30 копеек» (режиссер С. Никоненко), учредившего для поправки плачевного состояния городских финансов муниципальный публичный дом, куда немедленно устроилась работать его жена.

В «Брюнетке...» демонстрируется попытка перевода свободной любви от бурных и диких форм, в коих прозябала она в условиях тотального запрета, когда мужики в неудержимом любовном порыве штурмовали твердыни женских общежитий, на цивилизованную коммерческую основу. Правда, ничего из этого не выходит. Во-первых, по причине

бешеного сопротивления жриц свободной любви из вышеупомянутых общежитий: ворвавшись в публичный дом, они учиняют там форменный погром. Во-вторых — из-за патриархальных пережитков городского руководителя, нанявшегося по совместительству в публичный дом вышибалой, чтобы стать стеной между неимоверно возбудившейся толпой клиентов и легкомысленной своей половиной. Словом, открыть это образцовое заведение так и не удалось. Любовь вызывает в этом кино неизмеримо бóльшую симпатию, чем тот, кто ее покупает, приходишь к парадоксальному выводу: в униженном образе человека, принужденного торговать собой или своей половиной (что в общем одно и то же, ибо женщина у нас — неотъемлемая часть мужчины), выражается болезненное самоощущение бывшего советского человека, нежданно-негаданно выведенного на этот пресловутый, темный и воровской рынок. Драматическая проблема

«Гений»

и коммерция вступают между собой в неразрешимое противоречие.

Дабы обойти и примирить его, изобретаются в нашем кино разного рода сюжетные ухищрения. Так, движимый экономической необходимостью герой здесь вполне готов продать свою подругу, но при этом как бы не до конца, примерно так, как Ходжа Насреддин продавал своего осла,— чтобы в последний момент надуть клиента. Такого рода мошенничество — до крайности распространенный ныне сюжетный ход.

Задавшись вопросом, почему тот, кто женщину продает (пусть и не до конца), отчуждения и превращения человека в товар неожиданно приобретает какой-то двусмысленно-эротический оборот. Кажется, будто сама женственная душа советского народа, в прежние, лучшие времена растворявшаяся в экстазе единой и светлой любви к Отцу и Учителю, ныне осознает себя в горестном образе блудницы, лишенной мудрого покровительства и отдающейся всем подряд.

А клиент и покупатель как бы в порядке компенсации за унижение чаще всего становится в нашем кино объектом наказания, суровость которого колеблется от легкой

насмешки — вплоть до высшей меры... В картине «Банда лесбиянок» О. Жуковой, где данная ситуация демонстрируется с женской и, соответственно,— более жесткой точки зрения, посетителей тихого борделя, затерянного в городских трущобах, нежные девочки старшего школьного возраста придушивают бестрепетной рукой (правда, опять-таки не до конца), после чего, очнувшись в подвале, незадачливые клиенты нагишом отправляются восвояси.

Да, кажется, мало что изменилось в наших представлениях о морали: обмануть, обокрасть, убить — у нас все лучше, чем переспать с кем ни попадя. А если уж и это безобразие дозволено обществом, то, само собой, дозволено и все остальное.

Для женщины в нашем кино путь к успеху, надежный способ проникновения в мир богатых — проституция. Для мужчины же, если его не удовлетворяет двусмысленная все-таки роль альфонса и он хочет быть настоящим героем, достойным того, чтобы владеть женщиной безраздельно, этот путь — обман, разбой, шантаж и прочие виды мелких имущественных преступлений. Герой-любовник нынешнего кино — обаятельный мошенник, как в фильме «Гений» режиссера В. Сергеева, или кооператор с пистолетом в кармане, как в картине «Московская любовь» В. Курыкина.

Но тут опять возникает порочный круг. Для того, чтобы овладеть женщиной, герой должен иметь деньги, но для того, чтобы быть достойным любви, он должен все потерять. Настоящая любовь может быть засвидетельствована лишь безоглядностью и глобальностью жертвы, принесенной во имя ее. Кроме того, настоящая любовь является воздаянием герою, достигшему нравственной чистоты и внутренней цельности. А поскольку путь к богатству в нашем сознании неизбежно связан с пре-ступлением, выходом в преисподнее, вненравственное пространство, то за любовь приходится платить отказом от этого богатства. Как и герой «Московской любви», гений в одноименном фильме — талантливый мошенник-супермен, шантажирующий сильных мира сего с помощью хитроумных электронных приспособлений, ради великой и чистой любви в финале отдает все до последней нитки.

Нет, не может история у нас кончиться хорошо, как, например, в американском кино, где герой после всех подвигов получает и красотку, и мешок денег впридачу. У нас — и в этом, очевидно, проявляется наша врожденная антибуржуазность,— или одно, или другое, или деньги, или любовь. На одном полюсе — ставший новым фетишем достаток, а на другом — человечность, бескорыстие и чистота.

Кроме того, в фильме «Гений», где представлен, казалось бы, совершенный образец героя нового времени — красавец в белых штанах, миллионер, изобретатель, свободный человек, который получает особое удовольствие от того, что безнаказанно морочит абсолютно бессильную в борьбе с ним мили-

«Встретимся на Таити»

цию,— так вот, в этом фильме в критический момент выясняется, что всех этих блистательных качеств совершенно недостаточно, чтобы быть хозяином жизни. Загнанный в угол беспощадными вымогателями, наш герой возвращается под сень закона, используя в борьбе против своих врагов карающий меч государства. И это не просто сделка. Это больше похоже на

«возвращение блудного сына», правда, лишь временное, но вполне искреннее и не циничное. Ради того, чтобы добро победило зло и гармония восторжествовала в мире, герой не только должен разориться — он должен загладить свое пре-ступление, преступление индивидуализма, и вернуться из преисподней в лоно патриархальной отеческой государственности.

Правда, лукавый финал свидетельствует о том, что блудный сын, избавившись от

«Счастливого Рождества в Париже»

опасности, вновь намерен удрать из-под отеческой опеки. Что же, осколки различных мифологий сожительствуют в нашем сознании, и поскольку мы не в состоянии ни примирить их, ни осмыслить их вопиющую противоречивость, нам остается только молиться всем богам сразу.

Столкновение старых и новых ценностей порождает трагикомические противоречия в эстетическом мире кино, «приятного во всех отношениях». Нужно признать, что любые проявления «идеальной и чистой любви» ему противопоказаны, они в этот мир не умещаются. Гораздо лучше дело идет, если авторы рискуют вовсе отказаться от «идеального», сведя все мотивы поведения персонажей до уровня элементарных хватательных рефлексов, действия по схеме: хочу — и беру.

В наибольшей степени подобное художественное равновесие достигнуто, на мой взгляд, в фильме «Встретимся на Таити». Здесь перед нами все те же знакомые лица. Четверо симпатичных мошенников. Одна героиня — проститутка, другая — замужем за французским атташе, что в нашем сознании есть высшая разновидность проституции как самопродажи. Поскольку бывший возлюбленный не может простить ей такой измены, она действует несколько особняком, втайне помогая остальной троице в реализации заветной мечты. А те хотят попасть на Таити, в самое сердце буржуазного рая. Билеты, визы, валюта — все необходимое добывается посредством крупных и мелких, но в равной степени успешных махинаций, и в конце концов, герои счастливо улетают. Радостного их ликования ни в малейшей степени не может омрачить тот факт, что по ходу дела некоторым из них довелось жестоко предавать остальных.

Здесь внеморальное пространство практически бесконфликтно. Ни с какой стороны нет никакой серьезной угрозы. Милиция вечно приезжает через пять минут после того,

как мошенники скрылись с места преступления; конкуренты и противники неизменно остаются в дураках; этических конфликтов на почве ревности и непорядочности тоже не возникает. А главное — прекрасная, манящая цель вполне достижима — заморская страна, где растут груши на вербе, где так много всего, что делает человека счастливым: роскошные отели, куча всевозможной жратвы, дорогие машины, шмотки, драгоценности, валюта... Всего того, ради чего здесь приходилось отчаянно рисковать и продавать себя. Правда, там тоже придется, но они до последнего момента не знают об этом и потому — счастливы.

Итак, поскольку счастье равно определенному уровню потребления, оно вполне доступно. Но полнота его все-таки возможна не здесь, где борьба за обладание им — дело хлопотное и небезопасное, а где-то далеко, подальше отсюда, в туманной дымке устроенного буржуазного мира.

Здесь же неистовое стремление выбраться из дерьма и жить, как люди, в соотношении с непомерной ценой, которую приходится за это платить, способно вызвать такой взрыв агрессии и ожесточения, каковой с удивлением наблюдаем мы, например, в уже упоминавшейся «Банде лесбиянок». Другое название картины — «Счастливого Рождества в Париже». В сущности, Париж — символ иной жизни, где нет грязи, крови и нищеты, где люди радостно насвистывают и улыбаются друг другу на улицах, одновременно есть синоним «того света». Лишь туда, в смерть, можно уйти от мерзких противоречий жизни, и потому жизнь становится объектом яростного изничтожения. Ожесточение против мира вообще здесь выливается в чудовищную агрессию, направленную против мужчин. Какая уж тут любовь! Это бунт против естественного мироустройства, против природы, против патриархального социума... Сцена, где утонченная дама, хозяйка борделя, в экстазе зарубает топором безобидного и совсем уж ни с какой стороны не страшного евнуха, сторожа и хранителя домашнего очага в этом женском царстве, незадолго перед тем не задушенного до конца ее маленькой дочкой, свидетельствует о том, что война беспощадна и пленных в ней не берут.

Этот фильм и по характеру изображенной внешней среды, и по количеству безобразного, патологического и жуткого, попадающего, иной раз помимо воли его создателей, в объектив кинокамеры, вполне приближается к эстетике самой мрачной «чернухи». Он есть непосредственное обнаружение чудовищного душевного хаоса, которым сопровождается наше врастание в новую жизнь, неотрефлектированное и выраженное с прямотой истерического припадка кризисное состояние духа, обреченного на скитания в преисподней.

Что ж, хаос и безобразие остаются пока неотъемлемым фоном нашего бытия. А все попытки скорых на руку кинематографистов утолить жажду изголодавшегося зрителя по созерцанию предметов и сюжетов, радующих глаз и доставляющих удовольствие, сводятся лишь к созданию откровенного суррогата, ложнопривлекательного образа мира, в достоверность которого сами они верят еще меньше своих зрителей.

Соприкосновение с этим новым «космосом» рождает у сколько-нибудь нормального зрителя ощущение катастрофы — эстетической, нравственной и духовной. Кажется, так низко наше кино, наш замечательный гуманистический кинематограф еще не падал. И это падение, к сожалению,— следствие того чудовищного разрушения, каковое в нашем девственно-антибуржуазном сознании произвело вторжение новых буржуазных ценностей. Ибо наше общество всегда было наивно-потребительским, но прежде потребление было освящено участием государства и осуществлялось, стало быть, с высшей точки зрения, «по справедливости», а теперь каждый хватает что может, вокруг сплошное воровство, спекулянты и проститутки... Введение экономической свободы автоматически отбрасывает нас, бедных, к пещерному уровню и культуры, и духовной организации социума, свидетельством чему и является кино, «приятное во всех отношениях».

Это кино, однако, полезно. Хотя бы тем, что полностью развеивает прекраснодушные «марксистские» иллюзии, будто здоровый базис порождает здоровую надстройку. В нашем сегодняшнем перевернутом сознании эта старая догма выливается в убеждение, будто рынок — некая идеальная саморегулирующаяся система, которая автоматически способствует гармоничному развитию способностей и духовному возрастанию личности. Рынок — вещь хорошая, но духовное возрастание имеет совсем другие источники, до которых нам пока дела мало, однако же забвение и иссякание их лишает всякого смысла жизнь человека и общества.

Этап легитимизации секса и эротики на нашем экране, задержанный на два десятилетия (по сравнению с Западом) объективными причинами советского исторического развития, не принес пока больших художественных откровений. Зато поставил перед кинематографистами абсолютно новые для них проблемы: прежде всего эротического реализма и связанную с ним проблему самоограничения художника в ситуации — опять-таки новой — неподцензурного кино. Эти процессы, в общем-то глубоко интимные, лежащие в плоскости психологии творчества, тем не менее вышли на поверхность и охотно обсуждаются в прессе, ибо именно они с необычайной наглядностью обнажают глубины общественного и культурного подсознания.

Публикуемые ниже тексты известных критиков В. Дмитриева и В. Скуратовского рефлексируют эту проблематику. Фрагменты из статьи американского критика Линды Уильямс бросают дополнительный свет на нашу отечественную «обнаженку», косвенно указывая на то, что мы пока еще на «нулевом» цикле процесса. Пойдем ли мы дальше, к «жесткому» порно или, как всегда, нам суждено идти «другим путем»?

В. Скуратовский

«Про это»

В самом конце прошлого века вся русская критика «покраснела», читая сцену купания героини в рассказе молодого Максима Горького «Варенька Олесова». Спустя десятилетие в «Санине» плещется уже целый девичник, за которым внимательно подсматривает герой. А еще спустя десять лет в прекрасном рассказе молодого же Алексея Толстого «Любовь» губернская декадентка Анна Ильинична, живущая «стихийно», показывает своим гостям «альбом Фрины» со своими фотографическими карточками, «где она была снята в смелых античных позах; обнаженная».

Русская литература вообще в начале этого века раздевалась быстро и охотно, совлекая с себя «тайное тайных» (название сенсационного в 20-е годы сборника рассказов Всеволода Иванова), покамест в начале 30-х ее не остановила суровая рука сталинской цензуры. Впрочем, откровенность литературы поры первой пятилетки шокировала даже Андрея Платонова, сказавшего по поводу панферовских «Брусков»: нельзя фаллос превращать в древко для красного знамени. С того самого времени в русской литературе воцарилось то искусственное благолепие, которое нарушили лишь «Русская красавица» Виктора Ерофеева плюс менее заметные образцы перестроечной эротики.

Литература русского Зарубежья в гордой своей свободе продолжала раздевать своих героинь — в прозе молодого Газданова или совсем немолодого Бунина, по слову Твардовского, совершенно «забывшего о приличиях». Эта проза была всего лишь каплей той гигантской эротической волны, которая поднялась в западной литературе. Сначала большие и малые перья «конца века» осторожно приподняли покров, под который не решались заглянуть даже Достоевский и Толстой, а героические поколения Джойса, Д. Т. Лоуренса и Хемингуэя представили «тайное тайных» для всеобщего обозрения. В сущности, историю современной западной литературы можно рассмотреть под углом постепенного увядания ее целомудрия — между судебными процессами Второй империи против «Госпожи Бовари» и бодлеровских «Обломков» и снятием же судебных приговоров против этой и некоторых других книг в послевоенные десятилетия. Мировая литература стремительно входила в ранее совершенно запретное для нее состояние абсолютной вседозволенности; писатель отныне без всякого страха и смущения мог запечатлеть «все».

Мировое же кино в некоей временной миниатюре совершенно повторило этот едва ли не полуторавековой путь литературы, растабуировавший рассказ «про это». Как говорится, еще только вчера, в душной римской ночи, раздевалась героиня «Сладкой жизни», шокируя тогдашнего зрителя попыткой — кстати, так и незавершенной, снять последнее, что на ней осталось.

И вот уже не осталось ничего. Литература, кино и, наконец, телеэкран показали решительно все, что только может произойти с человеческим телом. Но, как это ни странно, в опыте человеческом вследствие этого не столько прибавилось, сколько убавилось. В громадном диапазоне этого опыта насчитывается всего несколько — вполне захолустных — архаических культур, дозволявших предаваться любви публично. Странным образом к ним только что присоединилась еще одна, куда более влиятельная,— наша.

Такое растабуирование может иметь следствия самые неожиданные. Скажем, институт брака, на протяжении тысячелетий представлявшийся таинством для язычества, а тем паче для христианства, теперь этого таинства лишенный, может претерпеть самые причудливые трансформации. Старый сатир В. В. Розанов, советовавший новобрачным фотографироваться в самые патетические минуты их любви, был бы, полагаю, несколько

обескуражен массовым появлением уже не фото, а «видеоальбомов» подобных минут. «Таинство» здесь уже не столько отменяется, сколько протоколируется и фиксируется, что будет сообщать браку, брачующимся и их потомкам некие психологические свойства, нашему опыту практически еще неизвестные. Столь же гипотетична педагогическая техника будущего, которой придется иметь дело с детским сознанием, начисто демифологизированным в области отношения полов. Сами эти отношения в новом смелом мире сорванных «покровов» предстанут, возможно, как самая деловая и будничная часть рационалистической цивилизации.

В сущности, строительство такой цивилизации началось уже сегодня — и мировой кинематограф вполне ему ассистирует, вызывающе «демистифицируя» то, что на протяжении примерно шести веков предшествующей знаково-семиотической традиции находилось в ее самых дальних запасниках.

Разумеется, в этой ситуации вполне прогнозируемо тотальное крушение некоторых, скажем так, лирических направлений культуры, в том числе, самой лирики. Скажем, лирики европейской, «романской», «романсной» — от провансальцев до «Стихов о Прекрасной Даме» и русского романса, немецкой «романтической» песни и так далее. Некогда Корней Чуковский писал о невозможности для заморенного жизнью разночинца создать такие стихи с их совершенно неистовой, сверхмерной идеализацией женского образа. Уже у самого Блока этот культ подчас рушится, демонически замещая софийную героиню «падшей», а то и вовсе «толпой проституток румяных». Но тем невозможнее этот культ в нашу эпоху, уже совершенно «раздевшую» женщину — и вовсе не так, как ее раздевал античный ваятель или ренессансный художник, а затем с кощунственным простодушием назвавшую диву «полупорно» — «Мадонной».

Вообще в современном мире возвращение к «светозарному» культу католической Мадонны или совершенно задушевному — православной Богородицы — весьма затруднено. Бывший польский премьер Мазовецкий, говорят свидетели, в самые сложные свои минуты раскрывает записную книжку с изображением Марии. Но такая «книга Марии», понятно, исключение в ряду других изображений, ставших неотъемлемой частью современной цивилизации и во многом определяющих ее вне-религиозный и вне-поэтический стиль.

А ведь предшествующая традиция хорошо знала, что делает, непрестанно табуируя эротическое в слове и изображении, создавая для него некие принципиально полупрозрачные знаковые ряды. Некогда один французский биолог назвал оргазм «бесплатной премией природы за размножение». Весьма даже возможно, что тысячелетнее тщательное семиотическое обеспечение таинства, уже не природное, а культурное обеспечение непрерывности рода человеческого,— своеобразная и необходимая забота об этом продолжении. Известна парадоксальная судьба королевских династий и вообще феодальных фамилий, совершивших «сексуальную революцию» задолго до мая 1968 года: они достаточно быстро деградировали и прекратили свое не просто династическое, но и биологическое существование. Современное человечество — евроамериканское, а теперь вот и евроазийское — с чрезмерной поспешностью стало на путь, означенный вышеупомянутыми литературными и кинематографическими эволюциями.

Возможно, что такое, столь агрессивное снятие традиционных знаковых запретов, при всей своей «соматической», физиологической напряженности,— сигнал не переизбытка здоровья нашего современника, но тайно снедающего его влечения-к-смерти, ослабления инстинкта жизни, столь явственно обозначенного во всех исторических и других коллизиях нашего катастрофического века.

Среди прочих признаков его возможного и необходимого выздоровления предстанет пафос лирической реставрации культа женщины, ее новое возведение на королевский престол — Стихи о Грядущей Прекрасной Даме.

Киев

Владимир Дмитриев

Заметки раздраженного

Патриотические страхи, что кинематографический эротизм, вырвавшись из сферы запрещенного в сферу дозволенного и даже культивируемого, приведет к катастрофическим последствиям, оказались сильно преувеличенными. Путь от «Маленькой Веры», сексуальная откровенность которой рассматривалась и одобрялась чуть ли не на государственном уровне, до современных лент с их унылым изобилием обнаженного тела и актерской распущенностью, почему-то выдаваемой за раскованность, оказался таким коротким, что критика едва успела его осмыслить. В результате эротизм стал восприниматься как должное, как неизбежное и притом рутинное зло, без которого кино нечего делать на рынке. Поэтому в зависимости от моральных принципов и темперамента приходилось радоваться или негодовать, но в любом случае терпеть. Попытка поднять волну народного возмущения, предпринимаемая частью отечественной прессы или школьной общественности, выдыхалась в самом начале, не получая широкой поддержки, и хотя время от времени

еще дает о себе знать, все чаще вызывает не желание ответить, а глухое раздражение, когда беспокоят по пустякам и призывают высказаться по проблемам столь же второстепенным, сколь и скучным. От глаз, сверкающих в темноте зрительных залов, и рук, вцепившихся в поручни кресел в ожидании невиданного зрелища, мы очень быстро перешли к зевающему молчанию, верному признаку того, что все надоело и надеяться на что-либо интересное нечего.

Более всего поражает здесь именно скорость эволюции. То, на что Западу и отчасти Востоку понадобились долгие годы с цензурными запретами, громкими скандалами и многостраничными дискуссиями по вопросам, щекочущим воображение (допустимо ли соединение в одном кадре обнаженной женщины и одетого мужчины? Одетой женщины и обнаженного мужчины? А если в любовной сцене одна нога партнерши будет касаться пола, другая же срежется рамкой — как это будет восприниматься?), наша страна познала и воплотила на экране в считанные месяцы, предъявив удивленному миру такой ядреный русский секс, что зарубежные доброжелатели, почесав в затылке, стали отыскивать ячейку, куда бы его пристроить. И, не найдя, списали на болезнь роста и на дремавшие силы народа, вырвавшиеся на волю после семидесятилетнего табу. На этом и успокоились, стараясь по возможности не углубляться, тем более что мы, как всегда, опоздали.

Наше эротическое половодье пришлось на тот момент, когда Запад, уже достаточно давно обернувшийся к консервативным ценностям, вновь и вновь продолжал выносить на авансцену миф семьи, крепкого дома, удовольствий обыденной жизни, где сексуальным радостям отводилось место в уголке, куда если и заглядываешь по мере необходимости, то по возможности скрытно, без допуска посторонних. Визуальная и моральная раскрепощенность шестидесятых-семидесятых, сменившаяся позднее раскрепощенностью исключительно визуальной, в кинематографе наших дней скромнеет буквально на глазах, твердо оттесняя на периферию все, что покушается на традиционные нравственные установления, будь то проблема агрессивного феминизма, гомосексуализма или, скажем, адюльтера. То, что наш кинематограф в значительной степени озабочен именно этим, вызывает теперь не восхищение смелостью, как было бы лет двадцать назад, а снисходительную усмешку над явлением в чем-то забавным, но неистребимо старомодным — приблизительно такую же, с каким встречают современные авангардисты вирши, написанные в классическом стиле. И уже не смешит, а раздражает тот нудный непрофессионализм, с которым наши режиссеры вкупе с операторами стараются воспроизвести на пленке эротическую ситуацию. Возникает ощущение, что наследуют не шедеврам великих мастеров, будь то Ален Рене, Нагиса Осима, Бернардо Бертолуччи и лучший из лучших — Пьер Паоло Пазолини, а заурядной немецкой или шведской порнухе, увиденной на домашних видеомагнитофонах и почему-то использованной в качестве учебника по неловко уложенным человеческим телам: однообразный звуковой ряд, состоящий преимущественно из прерывистого дыхания, не к месту перекрываемого истошными криками. Здесь же неведомо откуда взявшийся у преимущественно молодых людей мотив стариковского подглядывания за любовными играми, эстетика замочной скважины, к которой проникает глаз в вожделенном поиске непристойного. Нигде убогость современного массового кинематографического мышления не проявляется так наглядно, и нигде так зримо не видно нежелание наших двоечников хоть немного повысить свой образовательный уровень.

Причина этого, думается, ясна. Убожество отечественного киноэротизма — прямое порождение нищеты нашей культурно-общественной жизни. Когда вместо «Плейбоя» и «Пентхауза» читателям предлагают «Андрея» и «Попку», а вместо высококлассного секс-шоу — прибалтийский стриптиз и эротический театр Демидова, требовать от кино чего-либо иного бессмысленно. Застряв на уровне балагана, оно время от времени, прибегая к интеллектуальной риторике или кичевой истерике, пытается балаган облагородить, приходя к еще более печальному результату. Право же, в первых опытах мирового эротического кинематографа, в каких-нибудь «Адаме и Еве», «Пробуждении нимфы» или «Купании придворных дам» было больше выдумки, чувственности и искусства, чем в подавляющем большинстве отечественных лент начала девяностых.

Есть, конечно, и исключения. Но их так мало и они настолько замкнуты в себе, что говорить о них преждевременно.

Линда Уильямс

«Коммерческий план»

Подпольно снимаемое и демонстрируемое немое «холостяцкое» порно («голубое кино») отсчитывает свое рождение с момента изобретения самого кинематографа. В примитивной анонимной форме оно получило особенно широкое распространение в 20—30-е годы, а в начале 60-х легализовалось в виде «художественных» лент. Этой трансформации сопутствовало вот какое обстоятельство. В Соединенных Штатах

© «Fetishism and the Visual Pleasure of Hard Porno: Marx, Freud and the «Money Shot» — «Quaterly Review of Film and Video», 1989, vol. 11, n. 2.

первыми порнофильмами, предназначенными для широкой публики, стали документальные картины о Дании и о только что осуществившейся там легализации порнографии — «Сексуальная свобода в Дании» (1970) и «Цензура в Дании: новый подход» (1970). В последней, например, показывали «живой» лесбийский секс в ночном клубе под названием «Ольга и ее сексуальный цирк».

Американская публика, которая ни в коем случае не позволила бы смотреть на эту Ольгу в клубной обстановке, с легким сердцем сидела в кинозале, полагая, что всего лишь расширяет познания в области сексуальной культуры другой страны. Таким же образом вся новая волна вульгарной порнографии конца 60-х — начала 70-х явилась не просто плодом сексуальной революции, а сливалась с общей познавательной потребностью, резко расширившей свои горизонты в области проблем пола.

Конечно, доля чисто познавательного интереса в этом случае вряд ли носит стопроцентный характер. Обилие хлынувших на экраны фильмов — от компиляций из образчиков старого «голубого кино» до откровенных репортажей из массажных салонов — вряд ли могло серьезно восприниматься как материал для научного осмысления сексуальной практики. Однако такие названия, как «Истории болезни из коллекции Краффт-Эбинга» (1971) несомненно подтверждают отмеченный Мишелем Фуко факт, обозначенный им как растущее преобладание scientia sexualis[1] над чисто эстетической или сугубо чувственной стороной ars erotica[2]. Другими словами, в переходе от подпольного к легальному порно существенную роль сыграл научный «сексуальный дискурс», позволяющий высветить некие сокровенные тайны пола. Достаточно вспомнить знаменитые фильмы «За зеленой дверью» и «Глубокая глотка» (1972).

Если райнний «холостяцкий» порнофильм всего лишь демонстрировал почти исключительно мужской аудитории бесконечный половой акт, новые порно-нарративные формы организуют это действие в «завершенную» драму завлечения, возбуждения, оргазма и удовлетворенности, рассчитанную на смешанную аудиторию, которая начинает идентифицироваться с персонажами.

Ключевым моментом становится превращение сексуального удовольствия в товар и его фетишизация. Природа этого явления проясняется при сопоставлении того, что на кинематографическом жаргоне «холостяцкого» кино обозначалось, как «мясо», и специфичного для «художественного» порно «коммерческого плана». В «холостяцком» кино сексуальное удовлетворение материализировалось крупным планом соития, терминологически обозначенным в кинословаре порнографии, как «мясо». Новые подходы к сексуальности вызвали к жизни и новое понимание плотского наслаждения. В связи с этим возникла новая условность его выражения — зримая эякуляция — «коммерческий план». Обилие «мяса» (взаимодействия гениталий) становится недостаточным; требуется визуальное подтверждение удовлетворения. Визуальная откровенность дошла до степени включения в качестве нарративного момента препарированного оргазма.

Речь, однако, идет только о мужском оргазме. Чтобы продемонстрировать материальное подтверждение своего удовлетворения, исполнитель должен прервать тактильную связь с гениталиями партнерши и показать семяизвержение. Именно за это ему полагается особо высокий гонорар (отсюда название плана — «коммерческий»).

Эта условность заставляет зрителя поверить, что для женщины визуальное удовольствие превыше осязательного. Вместе с тем совершенно очевидно, что это зрелище предназначается вовсе не для нее — ее глаза могут быть либо закрыты, либо действие выходит за пределы ее видения. Зато партнер хорошо видит все. Таким образом, «коммерческий план» — это дважды превращенная форма: уход от прямого соития и одиночное визуальное наслаждение мужчины — как исполнителя и как зрителя.

В результате для женщины в большей степени, чем для мужчины «коммерческий план» функционирует как субститут реальной сексуальной связи, то есть как фетиш.

Обращавшиеся к анализу фетишизма с различных — социо-экономической и психологической — сторон, Маркс и Фрейд сходились в том, что это самообман, при котором создатель фетиша не сознает, что сам снабдил его властью, которой и поклоняется. Как для Маркса, так и для Фрейда фетишизация предполагала создание замещающего объекта, с помощью которого можно было уйти от сложных реалий социальной или психической природы.

«Коммерческий план» раскрывает механизм взаимодействия обеих сторон, выявляет воздействие товарных отношений на сексуальные. Порнокино «поставляет товар» — репретентацию сексуального удовольствия, а «коммерческий план» наиболее полно воплощает иллюзорную природу «одномерного» позднекапиталистического «общества видимого» — развитого общества, с большей алчностью поглощающего образы, нежели материальные предметы потребления.

Самым характерным для позднекапиталистического фетишистского потребления становится то, что приобретается нечто все более и более иллюзорное. Удовольствие от современного порнофильма не может сравниться с тем, что испытывает потребитель, сходящийся с проституткой, когда он хотя бы кратковременно владеет своим «товаром», и даже с удовольствием от раннего «холостяцкого» кино, в котором «товар» непосредственно адресуется зрителю как потребителю. В кадре «коммерческого плана» работающий вхолостую пенис конденсирует все принципиальные характеристики позднекапиталистического, ориентированного на удовольствие потребительского общества — удовольствие как бесплодный оргазм, как неспособность истинно насладиться богатством и природой, что, в свою очередь, свидетельствует о закате фаллократии и ставит в повестку дня зарождение экономики, основанной на иной сексуальной политике.

Перевод Н. Цыркун

[1] Наука о сексе (лат.).
[2] Искусство любви (лат.).

Как это много — просто поцелуй...

Лошади кушают овес и сено. Из всех искусств для нас важнейшим является кино. Все жанры хороши, кроме скучного.

Первые две аксиомы уже небесспорны, особенно в свете новых цен. А вот последняя по-прежнему не знает исключений. Произведение может быть и талантливо, и мысли в нем умные, и идеи смелые, но если будет скучно — пиши пропало. Фильм «Сексказка» (так на афише) скучен. Билеты по 5 рэ в кассе, 15—20 с рук, зал полон (секс, да еще сказочный, это же!..), тишина полная, все ждут: вот сейчас начнется! Но ничего не происходит. А почему? Ведь, казалось бы, весь прейскурант современной киномоды представлен на экране. В моде чертовщина? Пожалуйста. И черт необыкновенный — дама, да какая элегантная! Сама Людмила Гурченко! Каким чертовски гулким хохотом она разражается! С непривычки аж вздрагиваешь. Особенно хорош этот грубый смех по контрасту с остальным изяществом: туалетами, манерами, кушаньями, букетами, сервировкой. Про секс и говорить нечего: герой — красавец (С. Жигунов), дамы тоже недурны, участники сладостных событий временами не очень и одеты, и тогда все хороши особенно, а об одном тоже очень красивом персонаже в самый ответственный момент даже возникает сомнение: уж не дама ли он? Мы эдакой пикантности еще на своих экранах и не видали! Если к этому еще добавить, что за основу взята проза Набокова, а сверхзадача всего действия — доказать опасность азартных игр с нечистой силой, для которой нет ничего святого, то разочарование полное, и когда дают свет и чей-то голос со смешком произносит: «Режиссера!»[1], воспитанная публика отвечает согласными улыбками.

Через полчаса в том же зале все наоборот. Билеты по два рубля, никакого ажиотажа, зал наполовину пуст, фильм старый («Осень»)[2], чертовщины нуль, сплошной быт: туалеты, пейзажи, сервировка, кушанья, заботы, разговоры — все наше родное, советское, домотканное. Да и сексу по нынешним временам маловато будет: так, иногда целуются. Но смотришь не отрываясь. Как это много — простой поцелуй, если за ним любовь! Без этого ведь жизнь не в жизнь. А пейзажи какие! Действительно: «Эти бедные селенья, эта скудная природа — край родной долготерпенья, край ты русского народа». Оператор даже увлекся: несколько раз подряд показывает залитую дождем и грязью улицу, то приближая, то удаляя камеру, но прощаешь ему, потому что именно в эту минуту особенно остро чувствуешь, как нужна любовь, когда за окном такая непогода. А музыка! Ее в общем-то почти нет, но когда она на минуту возникает — ощущение, как если бы в душный день дали, наконец, стакан родниковой воды. Выпил одним глотком, и счастье на душе. Музыка Шнитке. В те годы его симфонии не одобряли, они у него какие-то «не наши» получались, а для кино работать разрешали, чтобы он не умер с голода на пороге светлого будущего и не омрачил тем самым прекрасное настоящее. Вот он и работал...

Следующий сеанс — «Империя чувств». Билеты по 13 рэ прямо в кассе, но, видимо, это и есть настоящая цена этого фильма (по крайней мере, в этот день, в этот час и в этом кинотеатре). С рук никто не продает, а зал битком. Едва ли не каждый кадр из фильма, если из него сделать фотографии, ни одна таможня мира не пропустит: арестует как порнографию. В то же время сам фильм Осимы никакого отношения к порнографии не имеет. Если определять его жанр, то это триллер — в той мере, как, скажем, «Преступление и наказание». И в том и другом случае был реальный факт уголовной хроники: молодой человек убил старуху-ростовщицу, женщина задушила своего возлюбленного, отрезала у него член и носила его с собой. Факт стал импульсом к созданию художественного произведения: «Империя чувств» — это психологически (и сексологически) достоверная предыстория трагедии. Никакое событие жизни не может быть запрещено для исследования художника, и никому не может быть запрещено ознакомиться с результатом. Не каждому, правда, это и нужно. Так ведь и Достоевского не каждому охота читать.

Но что общего между жуткой «Империей чувств» и такими камерными фильмами, как «Осень», «Маленькая Вера», «Мужчина и женщина»? Общее есть. В самой любви заложена трагедия: невозможность полного слияния двух людей, и одновременно неотвратимое стремление к такому единению, потребность найти свою потерянную половину. В какую форму выльется эта трагедия — это уже частность, определяемая индивидуальными особенностями личности и общественными нравами.

А вообще-то деление фильмов на эротические и прочие должно исчезнуть. То, что секс у нас есть, теперь уже знают все. Следующий этап — понять, что «раз вне человеческих отношений нет никаких трагедий» (мысль принадлежит Экзюпери), а человеческие отношения могли быть асексуальны только в представлениях так называемых «новых людей» — большевиков, не выдержавших испытания временем, то искусство асексуальным и неэротичным быть не может.

А. Абельский

[1] Режиссер фильма «Секс-сказка» Елена Николаева.— *Прим. ред.*

[2] Фильм «Осень» поставлен режиссером Андреем Смирновым по собственному сценарию. Оператор Александр Княжинский.— *Прим. ред.*

Игорь Сукманов

«Я думал о вас...»

В «Зеленой комнате» Сесиль — Натали Бэй ставит в тупик героя Франсуа Трюффо, который признается ей в своих чувствах. Более того, она заставляет его испытать неловкость и стыд. «Я думал о вас»,— робко обращается он к Женщине, на что она, игриво прикрыв рукой лицо, задает ему встречный вопрос: «Если это так, то какого же цвета у меня глаза?» — и тем самым вызывает замешательство героя.

Печальная ирония вопроса у Трюффо имеет вполне земное толкование. Она словно предупреждает об опасности произносить слова, когда в силу вступают чувства. Вместе с тем в вопросе звучит загадка, поражающая своей неразрешенностью. Действительно, насколько возможно заглянуть в глаза Женщины, чтобы угадать в них мистику ее естества?

Антониони в поисках этого знания совершает «космическую одиссею» в «Идентификации женщины», чтобы в финале воплотить исходную тайну в грозной символике вселенских светил.

Осима обнажает тело и душу женщины, Бергман вырывает у нее стон, крик, вопль, но даже тогда слово в ее устах звучит молчанием. Порой это вызывает ярость. Кто знает, может, в знаменитом кадре надрезания глаза в «Андалузском псе» жило желание покончить с наваждением путем хирургического вторжения в плоть... Но кто вспомнит глаза той Женщины и ответит, что в них скрывалось?

Во всяком случае, попытки исследовать глубины женского начала в кино чаще всего приобретают насильственный характер. Женщина, объект поклонения, вместе с тем подвергается безжалостному давлению. Нередко познание женщины понимается как акт исключительно физиологический. Однако и эта попытка лишена моментов откровения сути. Она приносит бессилие, слабость. В такой момент Женщина берет инициативу в свои руки. «Имя — Кармен» Годара великолепно демонстрирует подобную ситуацию: пытаясь проникнуть в тайну независимой Марушки Детмерс, герой терпит полное фиаско. Вдобавок к непониманию он удостаивается ее презрения[1].

И все же попытки заглянуть в глаза Женщине, не прибегая к агрессии, имеют место. Более того, они встречаются даже тогда, когда такое действие совершается. Камера иной раз останавливается на лицах, и тогда о Женщине можно думать и говорить совсем в ином ключе. История, сюжет, обстоятельства исчезают, остается лишь ее взгляд и ее тайна, не связанная с потоком действия. Улыбка Ингрид Бергман, профиль Греты Гарбо, игривость Луизы Брукс, глаза Татьяны Самойловой имеют сегодня свою независимую от картин ценность, они пережили фильмы с их наивными рассказами о женщинах и дают повод для совсем других интрепретаций кинотекста, в которых и кроется заветная тайна.

В некоторых картинах созерцание Женщины возведено в абсолют, оно целиком заменяет сюжетную канву и демонстрирует сосредоточенное погружение во внутренний мир желанного объекта. Если и в этом случае торжествует неизвестность, то она сглаживает безрезультатность поиска гармонией духа, поэзией и абстракцией.

Вероятно, это направление находит свое воплощение в отечественном кинематографе, в котором редко задумываются о Женщи-

[1] Вспомним популярную интерпретацию Алена Рене («Мой американский дядюшка») теорий Анри Лабори и попытаемся экстраполировать наш случай на некоторые ее выводы. Чувства дискомфорта, отчаяния, тяжелая полоса жизни (имеется в виду ощущение западни, в которую увлекает нежный призрак) пробуждают в человеке агрессию, которую он либо подавляет, либо вымещает на окружающих и, в первую очередь, направляет ее против женщины. Хотя и в таких разрешениях чувство неудовлетворенности оставит свой след, не важно, переключится ли герой на астрономию или прикончит свою подружку Кармен. Когда все вершится по закону спирали, ответ вряд ли может быть рационализирован.

не-мечте, Женщине — природном создании, наконец, о Женщине как о половинке андрогина, целостного существа.

Изначально советский экран отказался от Женщины и пребывал в добровольном аскетизме. Но только ли из соображений новой морали? Он просто не испытывал физического удовольствия при общении с ней. В любовном треугольнике «Третьей Мещанской» лишней оказывается женщина, а искристая «девушка с коробкой», единственная Анна Стэн, растворяется в заокеанской дали. Кино объясняло свое безразличие к Женщине повышенным интересом к событиям десяти дней, которые потрясли мир. Эта фальшь обнаружилась в пренебережительном использовании женщины в роли фона, детали, муляжа, годного на то, чтобы подчеркнуть нормальность мужчины, живущего в здоровом обществе. Постепенно Женщина меняла лицо на маску милой, забавной Золушки. А превращение «гадкого утенка» в ослепительную красавицу никак не подразумевало ни сексуальной, ни чувственной ауры. В утопическом мире не место вожделению — кинематографистам это было доподлинно ясно. Они мечтали о чуде преображения женщины из деревенской бабы в члена правительства, а очарование и женственность оказывались лишь побочным результатом волшебного представления[2].

Подобная расстановка акцентов в кинематографе, равнодушном к Женщине, предопределила подход к заветной загадке в будущем.

В конце концов пришли молодые режиссеры, которые отказываются от социального пафоса во имя Женщины.

1969 год, кризисный для шестидесятников, останется в истории хотя бы потому, что в «Дворянском гнезде» А. Михалков-Кончаловский смеет проявить интерес к Женщине и заглядывает ей в глаза. Позже, в «Дяде Ване», он продолжит игру и сознательно выстроит мизансцены так, чтобы эффектно преподнести Ирину Мирошниченко и самим ее присутствием затмить сюжет фильма.

Кончаловский заслуживает почестей первооткрывателя. Он — первый, кто решается насладиться просто присутствием Женщины, чтобы — через нее — восхититься сложностью и красотой этого мира. Его увлеченность женским образом сродни западному кино, торившему свой путь через свободу — интеллектуальную и телесную. Еще бы! Кончаловский испытывает маниакальную рефлексию по лучшим образцам мирового кино от Бунюэля до Куросавы.

Но ни «Дворянское гнездо», ни какая-либо другая его картина так и не преступают черту советских традиций. Женская натура восхищает его внутренним огнем, заключенным во взгляде. Вот максимум эротики, который он может позволить себе. Когда Кончаловский изображает личную драму героя в «Любовниках Марии», он, по существу, реконструирует характер отношений Художника к Женщине в условиях советского кинематографа. Мужчина мечтает о Женщине, но не в силах овладеть ею. Единственное, что ему дано — это обожествлять и ненавидеть свою любовь. И обладать ею лишь через созерцание.

70-е годы знаменуют приход замечательных актрис.

Интеллектуальная чувственность Ирины Купченко, лисья двойственность Ирины Мирошниченко у Кончаловского завораживают. Их лица говорят о многом, но еще больше скрывают. Их внешний облик вызывающе нетрадиционен — красота их призрачна, неуловима рассудком. В дуэте они составляют два полюса и вместе с тем в белокурой Мирошниченко и молчаливой Купченко угадываются черты Виридианы — Сильвии Пиналь.

Маргарита Терехова. Ее лицо в «Зеркале» Тарковского всегда сравнивают с портретами Леонардо. В отличие от Кончаловского Тарковский ищет прообраз своих героинь вне кинематографа. Вероятно, поэтому его персонажи более монументальны. Они мало говорят, у них чуть замедленная пластика.

Лицо Тереховой обладает магнетизмом, оно мистично. Когда в «Жертвоприношении» Александр, стоя перед репродукцией леонардовских «Даров волхвов», признается в своих страхах, он материализует давние ощущения самого Тарковского, которому приходилось выдерживать долгий и неотрывный взгляд двойственной героини «Зеркала» — возлюбленной и матери одновременно. Не участь ли Эдипа страшит его?

В неуловимом настроении Тереховой есть призыв, который манит и пугает. Тарковский видит в женщине Женщину, которая меняет маску и преображается в неприкосновенный образ Матери. Так было с Тереховой в «Зеркале». То же повторится в «Ностальгии», когда страх перед красотой Доминицианы Джордано заставит Тарковского дать крупный план ее простого подслеповатого лица...

[2] Сложнее всего пришлось Григорию Алесандрову с Любовью Орловой. Ее женская магия уверенно брала верх уже в «Светлом пути». И все же он не пошел дальше легкого гэга в «Весне»: загримированная героиня вглядывается в свое отражение, которое преображается в волосатую гримасу опереточного существа из последующего эпизода.

Виктор Мизиано

Эстетизация эротики, эротизация эстетики

В эротических сериях для художника Джефа Кунса крайне важен диалог с художественным авангардом 60—70-х годов. Тогда эротика была тотальной, сплетая Маркса с Фрейдом, авангард прозревал освободительную перспективу. Эротическое принималось при этом как нечто стихийное, подсознательное, противостоящее структуре. Кунс лишает эротику идеологических опор и пытается пересмотреть меру ее внеструктурности.

Первые работы Кунса начала 80-х годов представляли собой обыденные предметы, внесенные в пространство галереи: в стеклянных витринах с неоновой подсветкой, выполненных в стилистике холодного модернистского дизайна, экспонировались заурядные пылесосы. Несколько позднее, в середине 80-х годов, Кунс стал выставлять волейбольные мячи, зависшие в середине прозрачных аквариумов. Эротическая коннотация этих мотивов очевидна: подразумевается лоно, утроба, вагинальное начало. Объекты потребления отождествляются с объектами желания. В последующих работах эта мысль аффектируется: обыденные предметы — походный бар, игрушечная железная дорога и тому подобное — отливаются из нержавеющей стали; герметическая металлическая оболочка объектов скрывает налитое внутри виски. Желание, таким образом, неминуемо чревато фрустрацией: обладание оказывается либо неполным, либо приводит к разрушению объекта.

Объясняя свою творческую методологию, в сущности достаточно традиционную, Кунс пренебрегает устоявшимися понятиями и пользуется мало употребляемым в художественном жаргоне термином «display». Семантика этого понятия связана как «выставлением», например, товара в супермаркате, так и «демонстрацией», например, мод, так и «выставлением на показ», например, чего-либо запретного. Термин «display» уже исходно нес в себе значение «эксгибиционизма», предвещая появление цикла с Чиччолиной, выставившего напоказ коллизии интимной жизни автора.

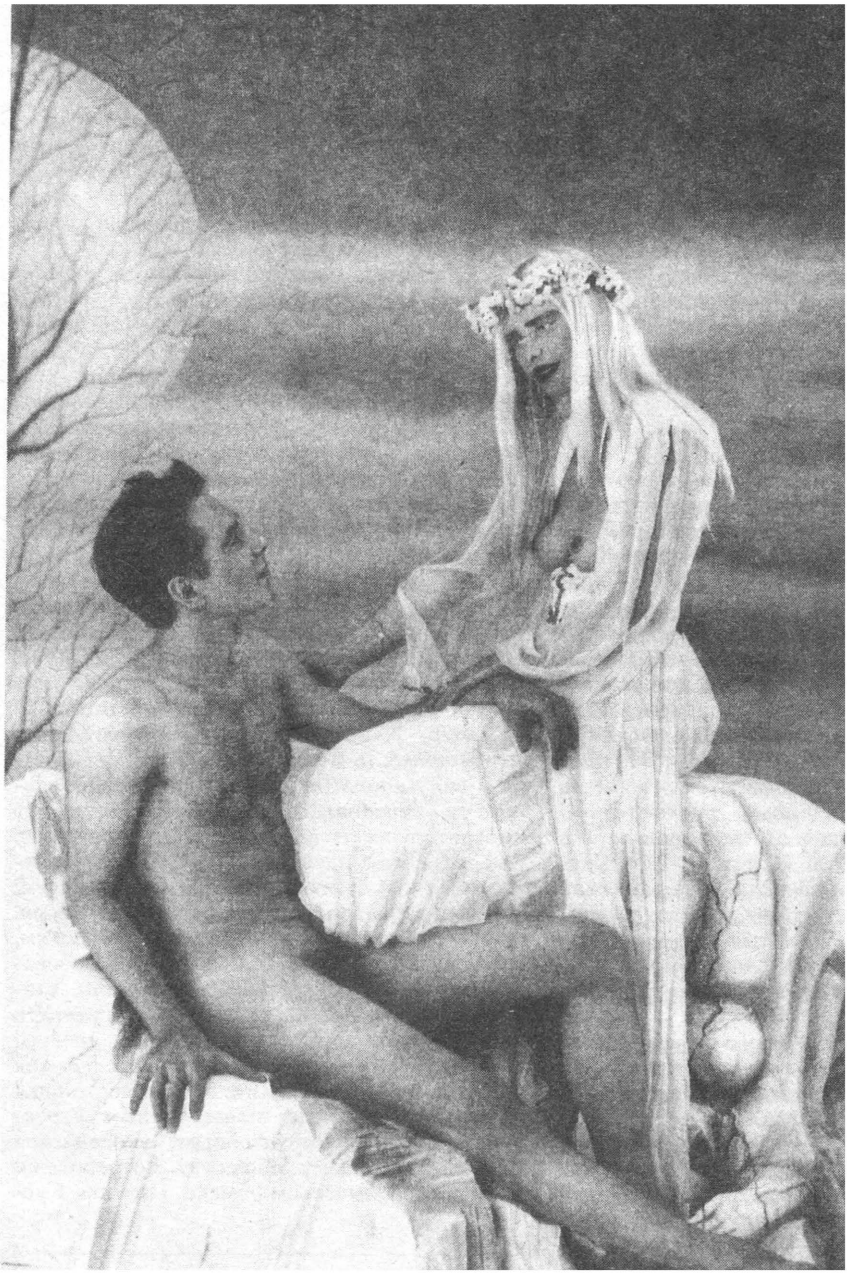
Масштабные фотографии Кунса с Чиччолиной — случай прямого выхода эротики к порнографии — сопрягаются в инсталляции с характерными для раннего Кунса обыденными предметами: католические статуэтки, фарфоровые и хрустальные цветы и прочие примеры обывательского кича. Придавая своей творческой программе социо-политическое измерение, Кунс утверждает, что творчество художника неизменно соотносится с «эго» правящего класса. Если в эпоху Людовика XIV это был класс аристократии, то в условиях демократии речь идет о среднем классе. Художественный проект с Чиччолиной обладает таким образом необычайной амбициозностью: Джеф Кунс, сын профессионального декоратора, пытается разработать «декорум» власти.

Джеф Кунс постоянно провозглашает необходимость «to embrace our past»[1]. Имеется в виду апология конкретного, регионального и персонального опыта и отказ от умозрительности идеологических программ. Американская идентичность для него неотторжима от самоотождествления с кичем: категория прекрасного входила в его жизнь не из приобщения к абстрактным ценностям, а из мальчишеского вожделенного любования новой моделью «Шевроле». Итак, становится очевидным, как пересматривается Кунсом тотальный эротический дискурс 60-х: эротическое уже понимается не как освободительная стихия, противостоящая постиндустриальным общественным структурам; эротическое, наоборот, укореняется в присущем этому обществу потребительском и символическом обмене. Поэтика Кун-

[1] Обняться с прошлым (англ.).

са узнает себя в постмодернистском теоретизировании, сопрягающем «потоки капитала» и «потоки желания». Отождествление потребления, желания и эстетики у Кунса вновь возвращает эротическому тотальный статус и оправдывает эстетизацию эротики и эротизацию эстетики.

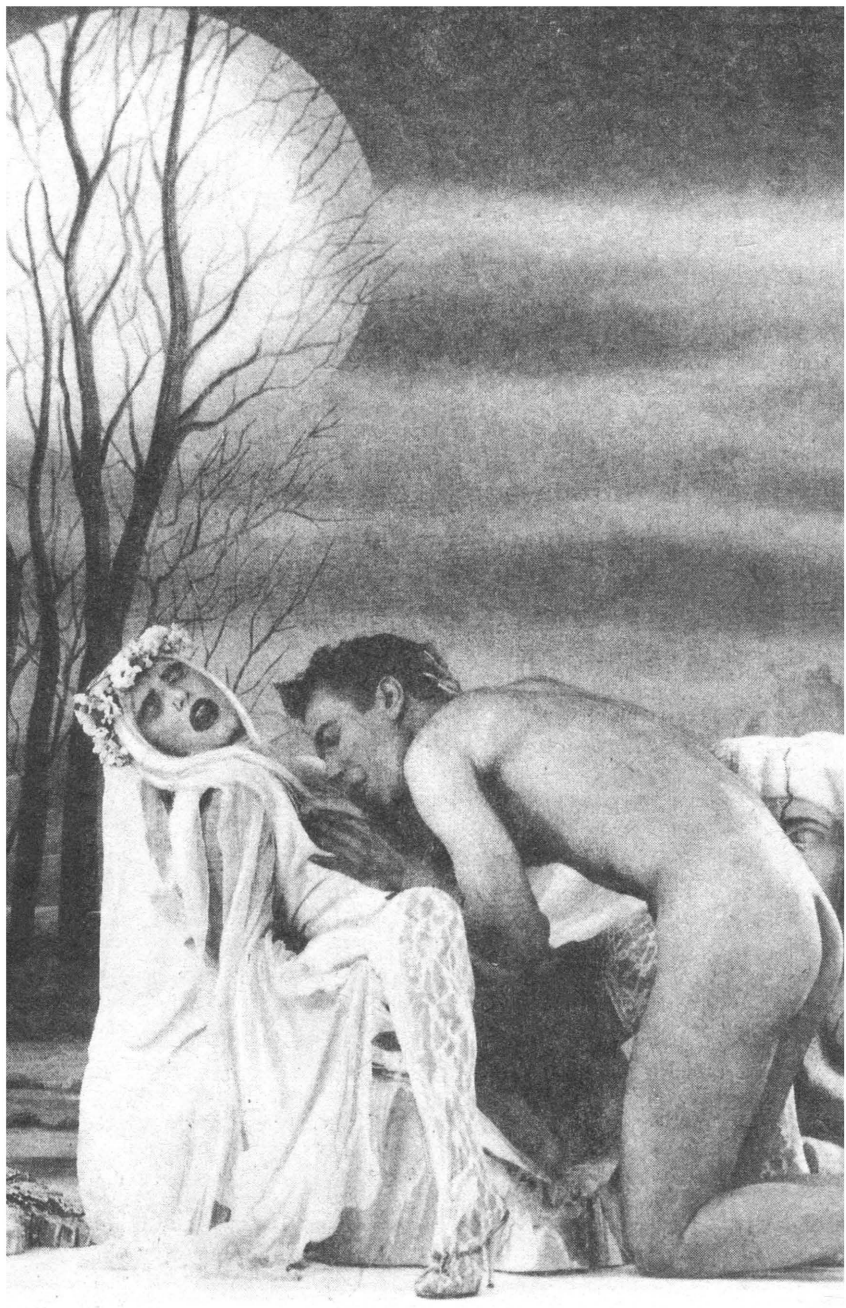
Но в поэтике Кунса тезис 60-х об эротическом как освободительном сильно корректируется. Эротическим изображением становится порнографическая тиражируемая продукция. Поэтика Кунса узнает себя в постмодернистских постулатах о смерти реальности, смерти подлинности, их поглощении текстом



Джеф Кунс. Из серии «Сделано на небесах». 1990

и симулякрами[2]. Последний проект с Чиччолиной — не только инсталляционные работы, но и сопутствующий им перфоманс с бракосочетанием, публичными пип-шоу и тому подобное — есть программная и последовательная реализация этого тезиса. Реальное существование и достоверный интимный опыт автора полностью подчиняются законам информационного обмена. Манипуляция

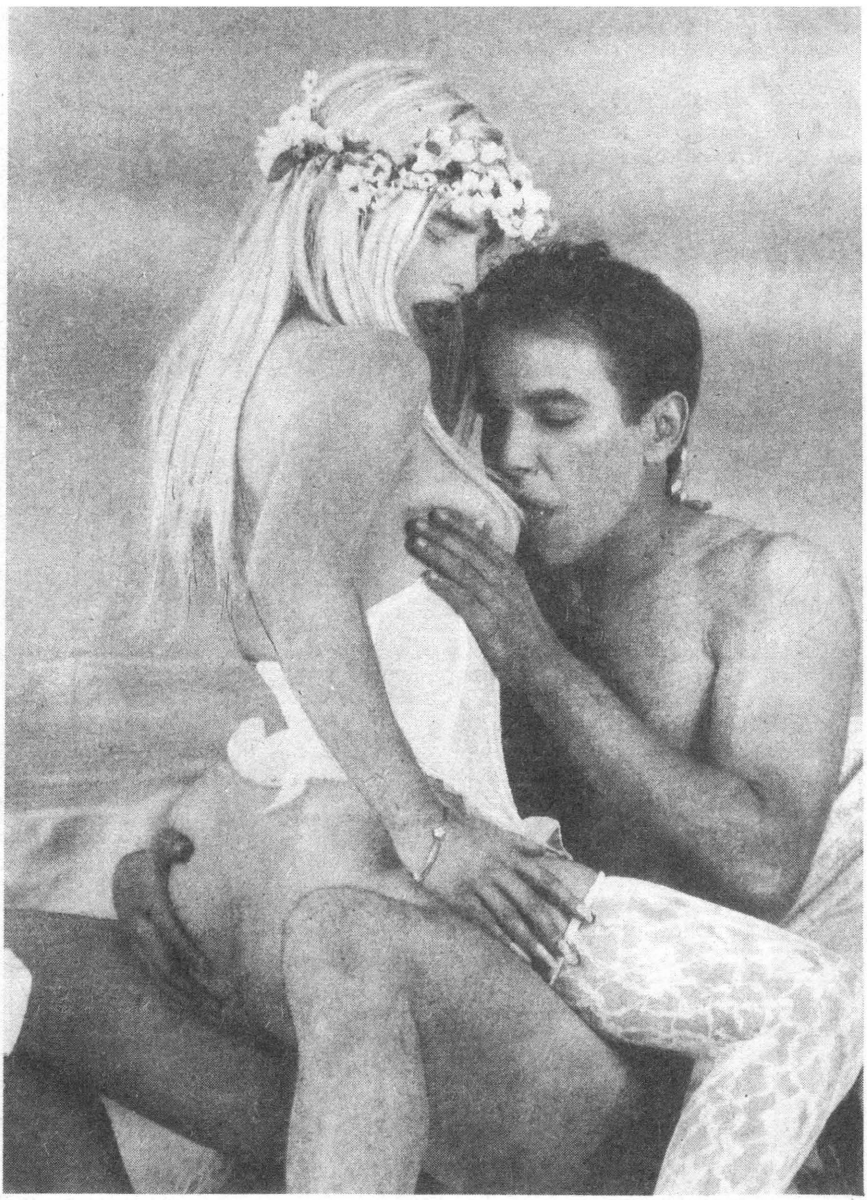
[2] Термин французского философа Ж. Бодрийара, означающий образы реальности, создаваемые средствами массовой информации.



Джеф Кунс. Из серии «Сделано на небесах». 1990

порнографической образностью получает дополнительное оправдание: общество, насквозь эротизированное и укорененное в киче, общество, реальность которого — это реальность симулякров, подобное общество наиболее адекватно представлено именно порнографией, как генеральным образом этой действительности. При этом образно-тематическая структура изображений Кунса непосредственно апеллирует к сфере подлинности: используется иконография Эдема, Адама и Евы, первородного соития. При этом галантерейно приторная стилистика этих изображений непосредственно апеллирует к чисто американскому культу «nice and sweet». Подлинность таким образом есть риторическая фигура, неотъемлемая часть информационного обмена, фиктивной реальности.

Эта реальность создает совершенно новый



Джеф Кунс. Из серии «Сделано на небесах». 1990

контекст для художественного творчества: произведение лишается самодостаточности, имманентным ему становится процесс циркулирования в системе искусства, в информационном, символическом обмене. Деидеологизированное общество, лишенное освободительной перспективы, порождает адекватные ему социокультурные механизмы — механизмы моды, личного успеха, персонализации творчества. Менеджмент художником своей собственной персоны становится неотделимым от творческой практики. Джеф Кунс здесь фигура показательная: в прошлом брокер на Уолл-стрите, он превратил установку на успех в тему творчества, а диалог с художественной инфраструктурой — в факт эстетический. Успех может быть гарантирован предельной персонализацией, сопряженной с практикой экстраординарного характера — нарушением общепринятого табу, скандалом. Прибегание к эротическому дискурсу оказывается в этой ситуации необычайно эффективным. Вспомним, что одновременно с экспонированием последней инсталляции Кунса в галерее Соннабенд в декабре 1991 года американские масс-медиа обсуждали шумные скандалы: сразу несколько молодых дам реализовали свое честолюбие, обвиняя героев истеблишмента в сексуальных преступлениях. Характерно, что одним из элементов инсталляции в галерее Соннабенд был выполненный в мраморе героизированный академический бюст самого Джефа Кунса.

Существенно, однако, что скандал оказался возможным. На открытии в Соннабенд и в приуроченном к нему перфомансе не смогла принять участие главная, наряду с самим автором, героиня инсталляционного цикла Илона Сталлер, Чиччолина. Государственный департамент отказал ей в визе на въезд в Соединенные Штаты, и это вопреки тому, что она гражданка союзной державы, законная супруга американского гражданина и, наконец, лицо официальное — депутат итальянского парламента. Одновременно репрессии последовали и из противоположного лагеря, из среды левого интеллектуального истеблишмента. Ведущие нью-йоркские художественные журналы окружили выставку тотальным бойкотом. Характерно, что столь неожиданное единодушие официоза и оппозиции произошло в Америке в атмосфере еще совсем недавних протестов против рецидива цензуры: в вашингтонском музее Коркоран по требованию конгрессменов с выставки фотографа Меппелторпа было снято несколько радикально эротических фотографий. Провокационная стратегия Кунса состояла в нарушении смысловых кодов обоих господствующих культурных дискурсов. Выходка Кунса наглядно показала, что любая культурная доктрина, любая дискурсивная практика манипулирует категорией морали в своей борьбе за господство.

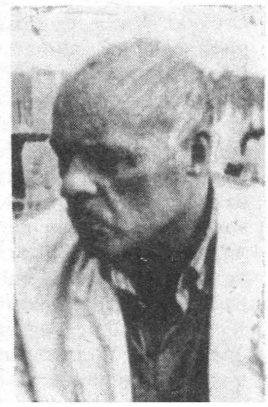
Репрессии политической и культурной власти оказались компенсированными шумным успехом Кунса у публики, нарушив тем самым традиционную изоляцию галерейной жизни нью-йоркского Сохо от рядового обывателя. Факт этот также неожидан и экстраординарен: казалось, что в конце XX века массовое сознание, прошедшее опыт сексуальной революции и интенсивного информационного обмена последних десятилетий, уже не сможет быть заинтересовано столь заурядным событием, как экспонирование порнографии и пип-шоу в художественной галерее. Расчет Кунса, как выразился он сам, на «провоцирование у буржуазии чувства вины и стыда» оказался верен, так же как и его убеждение в сексуальной фрустированности среднего класса. Наконец, столь же неожиданным и экстраординарным может быть признан факт, что в конце XX века оказалась эффективной художественная поэтика, основанная на столь традиционном со времен Марселя Дюшана приеме, как внесение в экспозиционное пространство галереи объектов, лишенных художественного статуса.

Итак, диалог с художественным авангардом 60—70-х годов оказывается действительно важным для Кунса не только как его преодоление, но и как его актуализация. Его художественная стратегия возвращается к «разоблачению ложного сознания» в эпоху постидеологии, подтверждает актуальность Фрейда и после сексуальной революции, сохраняет дюшановский ready made в контексте постмодернизма.

Корректируя концепцию подлинности 60—70-х, Кунс, однако, отнюдь не исключает ее вовсе. Более того, подлинность остается смысловым стержнем его поэтики. Однако ныне она может возникнуть, уже только пройдя через фильтр стратегии парадокса. Очевидно, что в контексте эротизированного общества подлинность с наибольшей адекватностью обретается путем обращения к эротике как таковой, а в реальности фиктивной подлинность обретается именно с помощью художественной, преобразующей практики. Таково еще одно оправдание Кунсом эстетизации эротики и эротизации эстетики.

Марина Шептунова,

Станислав Говорухин



Катенька Измайлова

Криминальные страсти

На дачу они выезжали рано, в начале мая. Иногда даже в апреле, если позволяла погода и гипертония Ирины Дмитриевны.

Тяжело груженная старая «Волга» неторопливо волоклась по проспекту, и свекровь привычно бормотала Кате в спину:

— Градусник! Ты забыла положить градусник. Вот я так и знала. Я чувствовала, что-нибудь непременно забудем...

А Митя сидел рядом с мамой и блаженно улыбался, бережно обнимая обеими руками могучую пишущую машинку «Роботрон», Катино орудие производства.

— И потом папино одеяло! — ужасалась свекровь.— Если вдруг ударит мороз...

— И грянет гром,— говорил Митя.

— Надо вернуться. А ты положила мою кастрюлечку, ту, с черной ручкой?

Катя кивала.

— А куда ты ее положила?

Катя пожимала плечами.

— Ты ее не положила. Ты даже не помнишь, куда ты ее положила, потому что ты ее не положила. Мы непременно должны вернуться! Катя, не спи, уже зеленый! (Это — о светофоре.)

Зато когда выезжали на Кольцевую, Катя с наслаждением выжимала из машины все силы, на какие старушка еще была способна.

И тогда свекровь поневоле отвлекалась от своих забот. Она вздрагивала, когда мимо проносились встречные машины. Она холодела от будничной близости смерти и лепетала, с ужасом глядя на стриженный затылок невестки:

— Катя, перестань. Катя, так нормальные люди не ездят. Ты посмотри, как люди ездят. Что ты делаешь? Не гони же, говорят тебе.

— Ямщик, не гони лошадей,— вполне приличным баритоном заводил Митя.— Мне некуда больше спешить, мне некого больше любить...

Ирина Дмитриевна длинно смотрела на сына.

— Не издевайся над родной матерью,— говорила она.

— Родная,— нежно говорил Митя и терся носом о мамино плечико.

Катя их не слышала. Она неслась на машине, как ведьма на помеле. Скорость завораживала ее. А когда въезжали на мост, молодая женщина едва справлялась с острым желанием направить машину за перила, такой доступной и естественной представлялась ей возможность полета.

Но потом с шоссе сворачивали в сторону, а еще потом — с асфальтовой дороги на грунтовую, и оно забывалось: то легкое, ослепительное чувство власти и свободы.

Историк по образованию, Катя работала машинисткой-надомницей в Архиве древних актов. Она сутками тарахтела на пишущей машинке в комнате коммунальной квартиры, где проживала вместе с матерью, прикованной к постели инсультом. Веселенькая была жизнь. Во всяком случае, мать нуждалась в Катиной помощи и тем придавала смысл Катиной жизни. Со смертью матери как будто бы улетучился и смысл жизни дочери, тридцатилетней девушки, неловкой, нескладной, с кротким, доброжелательным, вечно виноватым выражением вполне милого, вполне заурядного лица. Таких обижать неловко и стыдно: и так судьбой обиженные.

Проснувшись утром в день своего тридцатилетия и осознав, что надо встать, умыться, причесаться, одеться и все такое прочее, именуемое глаголом «жить», Катя вдруг усомнилась: а зачем? И тут появился Митя. Очень вовремя. Он приехал к Кате домой по просьбе какого-то своего приятеля-кол-

леги — забрать рукопись, которую тот отдавал перепечатать. Что-то физико-математическое, недоступное Катиной гуманитарной головке. Пуговица небрежно выглаженной Митиной рубашки сиротливо болталась на ниточке. Катя пришила пуговицу. Тут же договорились, что Катя придет к Мите и поможет привести квартиру в божеский вид. Разумеется, не бесплатно. Три комнаты, а мама — в санатории, снижает давление и уменьшает печень, и пробудет там еще две недели, а через две недели это будет уже не квартира, а трехкомнатный сарай. Бедная мама! Митя страдал, и Катя отозвалась на его страдания. Охотничий инстинкт старой девы тоже сыграл не последнюю роль.

Это была трехкомнатная квартира генеральской вдовы. На шкафах серебристые модели самолетиков. В шкафах — военно-патриотическая литература и та, что приобретается на сданную макулатуру. В серванте — шикарная, с перламутром и позолотой посуда, неудобная в употреблении. И — ковры, ковры, ковры.

Катя привела квартиру в божеский вид. Заодно приготовила обед оголодавшему на столовской пище Мите. Она чувствовала себя нужной и за это была благодарна ему. Младше на пять лет, крепкий такой мальчонка, ведущий инженер в НИИ с зарплатой в три раза больше Катиной, но — беспомощный, как ребенок. Очень трогательное сочетание. Катя умилялась. Она приходила к Мите по нечетным дням. У нее были запасные ключи от квартиры. Почти семейная идиллия царила в доме. Но до возвращения мамы оставалось уже только трое суток. Через трое суток Кате суждено было исчезнуть из Митиной жизни. Вероятно, навсегда. Недолго пометавшись между мальчишеским страхом перед мамой и мужской тоской по женщине, Митя выбрал женщину. Он уговорил Катю остаться. Митя, скажем мягко, не очень разбирался в том, что он собирался с Катей сделать. Но, к счастью для него, и Катины познания в этой области жизни ограничивались византийской любовной лирикой, современной латиноамериканской литературой и отвратительной брошюрой «Вопросы пола», читанной еще в подростковом возрасте. Они выпили коньяку для придания смелости душам и телам. А потом еще выпили, и еще, и еще. В общем они порядком надрались, но все-таки исхитрились проделать друг с другом нечто такое, что при большом желании можно было назвать актом, и уж во всяком случае достаточное, чтобы по возвращении Ирины Дмитриевны из санатория можно было представить ей Катю как фактическую жену.

Аферистка, шлюха, змея — мысленно окрестила новоявленную невестку оскорбленная свекровь. Ее наивный мальчик стал жертвой собственной доверчивости. Двадцать пять лет Ирина Дмитриевна лелеяла своего сына, чтобы какая-то случайная машинистка пробралась тайком в их дом и залезла в Митенькину постель, а ведь он мог бы защитить диссертацию! В голове Ирины Дмитриевны постель и диссертация почему-то были несовместимы.

По ночам бессонная Ирина Дмитриевна ломилась в комнату сына, чтобы уточнить погоду на завтра, взять последний номер «Октября», напомнить, что забыли забрать белье из прачечной, пожаловаться на боль в сердце (вариант: голова, печень, ноги). Катя плакала и предлагала врезать в дверь замок. Митя справедливо утверждал, что это обидит маму.

Но в конце концов женщины свыклись, сжились, даже по-своему привязались друг к другу. Они любили одного человека — это сближало. Кроме того, за годы болезни матери Катя стала специалистом по сердечно-сосудистым заболеваниям и к физическим мучениям свекрови относилась с пониманием и искренним участием.

Как договорились со старухой, так он и пришел — в обед. Собственно, обеда уже второй день не было, потому что второй день не было работы и второй день они всей бригадой развлекались, кто как умел. И вот теперь Сергей стоял у забора и смотрел на старухин дом, когда-то, очевидно, роскошный, а теперь разваливающийся на глазах. Хозяина бы сюда!

Сергею нравилось наблюдать здешнюю дачную жизнь. Дачники не вызывали у него ни зависти, ни ненависти, как кое у кого из его бригады. Сергея привлекало не материальное благополучие, предполагавшееся за этими людьми, а сам образ их жизни, их взаимоотношения. Они редко когда кричали друг на друга, а тем более — на своих и чужих детей. Их пьянки обходились без мордобоя. Молодые женщины изящно матерились. Старые — ходили в шортах. Взрослые мужики резвились и хулиганили, как дети. А дети запоем читали толстые книжки, сидя в шезлонгах. В домах были камины, телефоны и котельное отопление. Сергей знал это, потому что бывал в домах — случалось, дачники нанимали его для мелкого домашнего ремонта.

И вот теперь он стоял у забора перед запертой калиткой и смотрел на дом.

В огородике копалась какая-то девчонка в коротком халатике, выгоревшем на солнце.

— Девочка.

Даже головы не повернула.

— Девочка, хозяйку позови!

Никакого внимания. Она не могла не слышать, и Сергей было подумал, что девчонка просто глухая. Можно, конечно, и через забор махнуть, но он все-таки рявкнул еще:

— Девочка!

Она вздрогнула и чуть не плюхнулась на грядки, а когда встала и повернулась, Сергей увидел — «девочке» минимум тридцать лет.

— Здрасьте,— глаза у нее посветлели от улыбки.

Сергей не улыбнулся в ответ, тогда и ее улыбка сначала стала застенчивой, а потом исчезла совсем.

— Привет. Бабка твоя где?

— Бабка? — она не поняла, растерялась.

Туповатая, однако, барышня.

— Хозяйку позови,— теряя терпение, попросил Сергей.

Она пошла в дом, оглядываясь.

Сергей машинально, без особого интереса рассмотрел ее всю — от ушей до пяток. Нормальная девочка, выше среднего уровня, хотя и не намного. Не молодая, но Сергея устраивали женщины старше его по возрасту: они не строили иллюзий и были благодарны тому, что получали. Эта, правда, уж очень зажата. Какие-то комплексы. Целка, что ли?

Катя ушла в дом, деревенея под мужским взглядом, стиснув в руке веничек укропа. И Сергей тут же забыл о ней.

Из крана в кухне не текла холодная вода, зато горячая — непрерывно, тоненькой струйкой.

— И еще унитаз,— сказала Ирина Дмитриевна.

— Грязное дело,— сказал Сергей.

— Я знаю. Я заплачу.

Кто-то в доме с невероятной скоростью стучал на пишущей машинке.

Старуха болталась в кухне. Вроде как по хозяйским делам. Хотя хозяйские дела она уже все закончила. От плиты хорошо пахло и шел жар. Сергей понял, что старуха задерживается в кухне, чтобы присмотреть за ним, как бы чего не украл.

Сергей занимался вентилями, прокладками, сальниками и прочей санитарно-технической лабудой, когда в кухню всунулся парень, которого Сергей мгновенно определил как хозяйского сынка.

— Пожрать бы,— сказал сынок.

— Что за выражения! — сказала мамаша.— Ты вещи собрал?

— В общем и целом.

— Она такси вызвала?.. Катюша! Катя, прервись!

Стук машинки оборвался.

— Не ходи босая,— сказала Ирина Дмитриевна, нарезая хлеб.

Сергей оглянулся на босые женские ноги, а потом еще увидел, что хозяйский сынок привычно прихватил Катю за талию. Сестренок так не лапают, стало быть — жена.

— Ты вызвала такси?.. Накрой там. Я покормлю Митю.

— А вы? — это Митя.

— Мы — потом. Что это?! — Ирина Дмитриевна с ужасом смотрела в кастрюлю.

— А что? — Катя тоже заглянула.

— Я же тебя просила — ломтиками резать! Ломтиками, Катюша! Чем занята твоя голова? Неси салат... Как я ненавижу эти командировки... Катюша, тарелку, пожалуйста, другую, Митину желтенькую.

— В ней рыба,— сказала Катя.

— Рыба?! В желтенькой?! Зачем?!

«Уж я бы знал, что тебе ответить»,— подумал Сергей.

— Жрать хочу,— игриво-капризный голос сынка из комнаты.

— Подождешь,— мамаша перекладывала рыбу.— Я поеду с тобой. Переночую в городе и дождусь твоего звонка.

Сергей взглянул на милый Катюшин профиль и принял к сведению сообщение старухи.

— Тарелку вымой,— это уже Кате.

Катя подошла и остановилась возле Сергея с этой самой дурацкой желтенькой тарелкой в руках. Сергей посмотрел на женщину сверху и не двинулся с места.

— Не вымоет она вашу тарелку,— с удовольствием сообщил он.— Я воду перекрыл.

Катя подняла на него вдруг лукавые глаза и закусила губу, чтобы не рассмеяться.

Митя расположился на диване с толстой книжкой и не читал ее, слушал, улыбаясь, как ветер шумит листьями за окном. А хорошо было бы никуда не ехать. И вообще — не ходить на работу. Жил бы себе эдаким барином, книжки бы читал.

— Ты должен хоть немного поспать,— сказала мама.

— Я уже лег.

— Эти перепады давления кого хочешь доконают,— мама бросила в рот таблеточку и запила водой, а потом еще одну и опять запила.— Тебе еще всю ночь в поезде трястись...

— Это славно,— пробормотал Митя.

— ...на казенном белье. Оно у них всегда сырое. Это ужасно.

Она посмотрела на сына трагическим прощальным взором.

— Я решил сделать татуировку,— сообщил Митя.— Вот так, через всю грудь: «Не забуду мать родную!» Ты не против?

— Шут гороховый! — растроганно улыбнулась мама.— Спи,— и вышла, наконец, поцеловав сыночка в лоб, поправив край одеяльца.

Когда Сергей починил что требовалось и пустил воду, а сам ушел в ванную комнату, чтобы и там починить что требуется, Катя осталась в кухне одна и могла спокойно мыть посуду и перебирать в памяти, как это было, когда он окликнул ее во дворе. Какой у него взгляд, прямой, ласковый, наглый, особенно невыносимый, если он смотрит не в глаза, а на ее рот или грудь, так что хочется закрыться руками. На нее никто никогда так не смотрел. Она перестала мыть посуду и подумала: вот в чем дело, в том, что на меня никто никогда так не смотрел, даже Митя; я, наверное, испорченная женщина, но мне тридцать четыре года. Господи, тридцать четыре года, а я...

— Очнитесь, леди! — позвал Сергей и увидел, как она вздрогнула, прежде чем повернуть голову. Он уже забыл, какая она бывает, домашняя еда, и в кухню пришел с единственным желанием.

— И чем же нас накормят в этом доме? — он зашуровал у плиты, поднимая крышки, заглядывая, и остался доволен.— Нормально! Тарелку дай.

Катя протянула ему ту, злополучную, драгоценную.

— Ну уж нет! С Митиной пусть твой Митя и ест.

Это получилось у него непреднамеренно. Сергей подошел к мойке и протянул руку, чтобы взять другую тарелку, только и всего, но оказался слишком близко к Кате, так близко, что вдохнул запах ее волос, увидел нежный изгиб ее шеи, убегающий в открытый вырез сарафанчика, и ошалел. Он положил левую руку на край мойки, чтобы женщина не смогла отодвинуться, если захочет. Она не захотела.

— Слушай, мать,— сказал он,— ты чем это голову моешь?

— Мастикой для ванн,— сказала она.

Они стояли, тесно прикасаясь друг к другу, она — чувствуя его дыхание на шее, он — едва справляясь с желанием наклониться и поцеловать. Она подняла к нему лицо и посоветовала по возможности строго:

— Не валяйте дурака,— но увидела очень близко его глаза и отвернулась.

— А тарелку-то,— напомнил Сергей.

Протянула, не глядя.

Так что, когда Ирина Дмитриевна вплыла в кухню, Сергей ел, стоя возле стола. Она задохнулась от возмущения. Ей, конечно, не жалко, пусть ест, но следовало бы спросить разрешения, все-таки в доме есть хозяйка, а эта разгильдяйка, интересно, куда смотрела?

— Что это вы, молодой человек?! Катя, ты, по-моему...

— Присоединяйтесь,— пригласил Сергей, ногой вытянув из-под стола табуретку.

Катя поморщилась, предчувствуя скандал.

— Молодой человек,— очень медленно и очень внятно начала свекровь,— вы не полагаете, что в чужом доме следует...

— Не полагаю,— отрезал он.— У вас сантиметр есть?

— Что? — свекровь растерялась, озадачилась.

— Я насчет стекла. Вы просили вставить. Или передумали?

Катя искоса посмотрела на Сергея, завидуя и восхищаясь. Обаятельный наглец. Она бы так не смогла.

Сергей ей подмигнул.

— Сейчас посмотрю,— смирилась свекровь и вышла.

— Как ты эту графиню терпишь?

— Она — старый, больной человек,— вступилась Катя.

— Жалостливая ты моя. А себя не жалко?

Она пожала плечами.

Бог его знает, что в ней такое особенное. Вроде бы и ничего особенного, но лучше бы он до нее не дотрагивался тогда, в кухне. Это было, как ожог, как электрический удар, и воспоминание теперь жгло невыносимо.

Он смотрел, как они прощаются у калитки, такси ждет, старушка нервничает, а Митя, обняв и уже поцеловав жену, все что-то бормочет и бормочет ей в плечо, и жена улыбается ему. Стерва. Мальбрук в поход собрался, Бог весть, когда вернется. Докатился! — стою, спрятавшись у чужого забора и, затаив дыхание, наблюдаю за чужой женой, как восьмиклассник за учительницей физкультуры.

Он злился на себя, но что-то мучительно и сладко ныло внутри, не отпускало и, похоже, не собиралось отпустить.

Машина, наконец, поехала, мягко переваливаясь и пыля, а женщина еще стояла, смотрела вслед. Стояла и тогда, когда машина исчезла, а потом не сразу, медленно пошла в дом.

Он смотрел на нее и вдруг понял: женственность — вот что. В ней, наверное, есть то, что называют этим словом — «женственность», что так нравилось ему всегда в некоторых киногероинях заграничных фильмов и чего он никогда не встречал ни в одной из перетраханных им баб... пардон, женщин, но когда тебя по-мужски бьют по плечу и говорят: «Серый, давай вмажем!»,— слово «женственность» как-то не приходит в голову.

А занятно, однако, наблюдать за человеком, уверенным, что его никто не видит. Сергею показалось, что Катя рада их отъезду, то есть не их отъезду, а своему одиночеству... Ничего, сейчас я тебе испорчу твою радость.

Она печатала. Спина прямая, подбородок вскинут. Не машинистка, а балерина у станка.

Она знала, что он придет. Она хотела этого и боялась. Поэтому, когда Сергей возник за окном и, подтянувшись на руках, сел на подоконник, Катя строго спросила, всем видом демонстрируя деловую увлеченность:

— Вы что-то забыли?

— Можешь говорить мне «ты»,— разрешил он.

— Конечно. Могу,— согласилась она, повернулась к нему и, глядя со снисходительной, материнской нежностью, поинтересовалась: — Тебе сколько лет, мальчик?

Она перестаралась. Не стоило этого говорить. Он глянул вдруг бешено, спросил почти грубо:

— А тебе?

— Тридцать четыре!

Он присвистнул:

— Я думал, больше,— и спустил ноги с подоконника в комнату.

Катя растерялась. Ей никто не давал больше тридцати. Она собралась было обидеться, но по плутовскому любопытству, с которым он наблюдал за ней, поняла, что попалась на розыгрыш, и улыбнулась.

— Если хочешь,— предложил Сергей,— я буду называть тебя тетей. Тетя Катя.

— Так,— она встала.— Будет лучше, если ты уйдешь.

— Кому будет лучше?

Ответа у нее не нашлось. Да он ответа и не ждал.

— Не гони меня,— попросил вдруг тихо и серьезно.

— Тогда веди себя прилично.

— Прилично — это как?

Ответа опять не последовало.

Сергей шагнул к ней и обнял. Она затрепыхалась, пытаясь вырваться.

— А так? — спрашивал он, целуя ей рот, шею, плечи.— Так прилично? — и почувствовал, как она ослабела в его руках.

— Отпусти же ты,— взмолилась она.

— Зачем? — спросил он и, в третий раз не получив никому не нужный ответ, поднял ее на руки и отнес в глубь комнаты.

Свекровь говорила:

— ...что доехал благополучно и поселился один в номере. Наврал, конечно. Он рассчитывал меня обмануть! А я перезвонила через десять минут,— она торжествовала,— и к телефону подошел, естественно, напарник. Я так и знала. Я чувствовала...

Свекровь говорила и ела. Куда-то исчезло то уютное, успокаивающее обаяние старости, которому Катя всегда с готовностью поддавалась. Теперь раздражало все: жеманность жеста, когда свекровь вытирала салфеткой рот, ее отвратительная привычка внимательно рассматривать суп в ложке (вариант: кусок на вилке) прежде, чем отправить его в рот, мелкие, суетливые движения ее пальцев, когда она собирала со скатерти хлебные крошки.

— ...И как назло нигде нет горчичников, а они так хорошо оттягивают, хоть как-то облегчают. Три часа я проторчала в очереди к врачу! Так теперь эта корова предполагает, что мои страдания почечного происхождения. Где она была раньше?!

Катя встала и отошла к окну.

— ...Я хочу, чтобы ты знала, где лежит мое завещание...

— Ирина Дмитриевна,— перебила Катя,— а давайте-ка передвинем мебель.

Свекровь замерла.

— Мебель?! Куда?!

— Куда-нибудь. Просто — с места на место. Может быть, хоть что-то изменится,— сказала Катя почти отчаянно, но поймала на себе пристальный взгляд свекрови и закончила по возможности легкомысленно: — Все-таки какое-то разнообразие. Нельзя же так всегда.

— Можно! — сказала свекровь.— Мне так понятны твои чувства,— она увидела удивленное лицо невестки и закивала, значительно улыбаясь.— Да, да, поверь, Катюша. Очень даже понятны. Но женщина должна быть терпеливой. Это наш удел — ждать. Наше счастье и крест. И надо учиться ждать. Это особое искусство. Когда был жив Митенькин папа...

Катя смотрела на нее, жалея и ужасаясь. Боже мой, да неужели же я тоже стану такой?! А может быть, она права и это самый верный и спокойный способ жить — сдохнуть заживо, и все. И ничего не надо.

Уже третий час Сергей болтался в бесполезном ожидании возле их дома. По его расчету старушенции пора было бы залечь и отлететь в сновидения, но она все торчала изваянием перед телевизором и комментировала происходящее на экране — это Сергей видел через окно: как она разговаривает, как бы обращаясь к кому-то, но сидя в одиночестве. Катя, яростно молотившая на своей печатной машинке в другой комнате, вряд ли могла ее слышать.

Вдруг разом смолкли и телевизор, и машинка. Свет в доме погас.

— Я видела, видела, там кто-то ходит! — истерический шепот-взвизг старухи.— Я тебе клянусь! Катя, я боюсь! Фонарик возьми! Катя же!

Он слышал, как повернулся ключ в замке, как скрипнула, отворяясь, дверь.

— Я тебя умоляю, не уходи далеко!

Катя спустилась с крыльца, и они сразу увидели друг друга. Сергей изобразил жестами: когда свекровь заснет, я приду. Катя отрицательно покачала головой, строго и категорично, а потом указала подбородком на забор: брысь отсюда! Сергей в ответ показал ей кукиш.

— Катя, ты где?! Катюша!

— Никого здесь нет,— отозвалась она и добавила, обращаясь к Сергею, холодно глядя: — И никто сюда не придет!

Он обиделся. Он не привык, чтобы женщина за него решала, и привыкать к этому не собирался. А она повернулась и ушла в дом. Скажите, какие мы гордые, какие мы независимые! Возьму вот и уйду. Тебе же хуже будет.

Но он не ушел.

У него никогда не было склонности к самоанализу, рефлексии и прочей умственной чепухе. То, что у этой женщины был муж и другая своя какая-то жизнь, вызывало у Сергея только недоумение и легкое раздражение, вроде ночного стона комара над ухом. Решение было принято помимо воли и сознания: это была его женщина — и все. И не о чем больше размышлять, нечего больше обдумывать.

Катя стояла сбоку от окна и воровато, осторожно приотодвинув край занавески так, чтобы он не дай Бог не заметил, посматривала, ушел он или нет. Она знала: если свекровь там, наверху, у себя в комнате подойдет к своему окну, она тоже увидит, как белеет в темноте его рубашка на почтительном расстоянии от дома, но пока еще — по эту сторону забора.

Катя опустилась на корточки у стены, локти — на колени, голову — в ладони. И замерла.

Пусть он уйдет. Пусть он уйдет. Поступать надо благоразумно. Вести себя надо прилично. Неуправляемую стихию чувств следует оставить для высокой литературы и наслаждаться только чтением. А если вы хотите женщину (вариант: мужчину), употребите свои силы на общественно полезный труд, лучше — физический, полезны также занятия спортом.

Катя чуть не закричала от отчаяния и тоски, но вовремя зажала рот рукой. Сквозь пальцы вырвался какой-то животный стонущий хрип. Лучше ли — головой о стену? Она вскочила, откинула занавеску и дернула оконную раму, та не поддалась. Она дернула еще и еще раз и заплакала, вцепившись в ручку окна. А Сергей стоял, как оказалось, уже под самым окном, смотрел на нее и улыбался. Он передразнил Катю, изобразив жалкое, плачущее лицо. Непохоже, но смешно,— она улыбнулась. Рама, наконец, послушалась и отворилась легко и бесшумно.

Минувший день, прожитый ими в суетливом одиночестве, был на редкость бездарен. Только ожидание друг друга сообщало ему смысл и цель.

Их руки встретились над подоконником и соединились.

Что-то случилось, что-то с ней случилось — этими словами Ирина Дмитриевна обозначила перемену, так вдруг, сразу произошедшую в невестке. Двинуться дальше обозначения Ирина Дмитриевна не сумела. Катя совершенно вышла из-под ее контроля, то есть внешне все оставалось вроде бы по-прежнему, но за привычной невесткиной покорностью свекрови чудилась дерзость. Дерзость, определенно дерзость появилась во внимательном, вежливом взгляде холодных, точно стеклянных Катиных глаз. Она слушала указания Ирины Дмитриевны, но вполне равнодушно, без обычной готовности. Катя собиралась ехать в город сдать выполненную работу, получить новую плюс зарплату. Она укладывала в цветной полиэтиленовый мешок столовое и постельное белье, предназначенное для прачечной.

— Я вот тут список составила,— сказала свекровь, глядя на склоненную Катину голову и быстрые руки.— Чтобы ты ничего не забыла. Обязательно зайди в сберкассу, узнай, не пришла ли пенсия. В квартире главное — пыль. Пол протирать не надо, а мебель — обязательно.

С бельевым мешком в руках Катя прошла мимо свекрови, как мимо вешалки. Мешок бросила на пол в коридоре и скрылась в своей комнате.

Свекровь побрела следом. Она почему-то робела перед невесткой и злилась за это на себя.

— Рецепты не забудь! Но в аптеку зайдешь не в нашу, а в ту, что на углу. И обязательно проверяй срок годности, а то старье подсунут.

Катя складывала в сумку законченную работу и рукописные архивные документы в огромных, чуть не полметра длиной книгах. Она улыбалась чему-то.

— Чему ты улыбаешься?! Чему ты все время улыбаешься?!

Катя выпрямилась.

— Настроение хорошее,— сказала она.

— А почему, собственно, у тебя хорошее настроение?!

Но эта соплячка только снисходительно усмехнулась и даже ответить не удосужилась.

— Ирина Дмитриевна,— очень вежливо сказала она,— выйдите, пожалуйста, из комнаты, мне надо переодеться.

И вежливость-то у ней какая-то наглая. Нужно бы одернуть, поставить на место, чтобы не

забывалась, но подходящие слова отчего-то не находились. Ирина Дмитриевна оскорбилась и вышла. Она остановилась под дверью.

— Непременно зайди на почту. Счета за переговоры возьми. Пора бы уже им прийти. И сразу оплати. Слышишь? Сразу! И не потеряй квитанции,— она замолчала, послушала. Катя чем-то шелестела и тоже молчала.— Их надо сохранять в течение двух лет,— добавила свекровь, опять помолчала, послушала.— Так, что сначала тебе лучше на почту зайти, а уже потом в сберкассу,— и опять помолчала.— Катя?.. Катя, ты меня слышишь?!

— Естественно,— невозмутимо отозвалась Катя и возникла на пороге.

— Что вообще происходит? — не выдержала свекровь.

— А, что такое? — приподняла брови невестка. Она смотрела со спокойным недоумением. Тяжеленные сумки держала в руках.

— Приедешь — сразу позвони...

— Хорошо,— Катя пошла к двери.

— ...чтобы я не волновалась. И возвращайся скорее. До темноты,— свекровь поплелась за невесткой.— Ты же знаешь, я боюсь, если темно и я одна в доме,— голос ее был слаб и неуверен. Она не приказывала — она просила.

Машина стояла у ворот.

Катя устраивала на сиденье сумки, потом возвращалась в дом за мешком с бельем, снова шла к машине. Свекровь следила за ней взглядом настороженно и бессильно. Она вдруг заметила, что Катя не сутулится, как раньше, вообще как-то иначе двигается, свободно, уверенно. И Мити как назло нет. Некому пожаловаться, не с кем поделиться. А ведь что-то с ней случилось.

Километра через два Катя остановила машину неподалеку от строительных вагончиков. Мотор выключать не стала. Коротко погудела два раза и увидела, как на оконце шевельнулась занавеска. Сергей уже выходил из вагончика, а из-за занавески кто-то все наблюдал, как он идет к машине и садится в нее и как машина отъезжает и двигается по дороге не к городу, а в обратную сторону, к лесу.

Рабочие в вагончике лениво переговаривались, похохатывая.

— Мог бы хоть одеялко прихватить.

— Чего им твое одеялко? Они в машине...

...Унылое заблуждение безрадостной фантазии: они не в машине, они совсем даже не в машине: потолком для них было небо, деревья — стенами, постелью — земля.

Одеялко, впрочем, Катя прихватила, но очень скоро оно комкалось, съеживалось и отползало, вконец истерзанное, куда-то в сторону, под куст, так что эти двое после увлекательного, утомительного парного заплыва, кончавшегося феерической победой обоих, засыпали прямо на траве.

Листики-стебелечки, иголочки сосновые, ласкаясь, впечатывались в плечо, в бедро, в голень.

Солнце, золотистым бесстыжим взором взглядывая сквозь зыбко качающиеся ветви, грело ей лицо, грудь, живот, ему — затылок, спину, зад, потому что засыпали они чаще всего так: она — лежа на спине, он — на животе, к ней привалившись, в нее уткнувшись лицом, протянув через ее грудь тяжелую расслабленную руку и уронив ладонь на ее плечо.

Трава, выпрямляясь, окружала спящих, обнимала их сплетенные ноги, спутанные руки.

В эти сонные послеобеденные часы лес пустовал, и они оставались, кажется, совсем одни. Два голых человека на голой земле. Среди папоротников, лопухов. Поодаль от крапивы.

Она вышла из лифта на лестничной площадке и услышала, как за дверью орет телефон. Он орал, пока Катя возилась с дверными замками, входила в дом и шла к отчаянно звенящему телефону через всю квартиру.

— Где ты была?! — закричала свекровь.— Я уже хотела звонить в милицию. Нельзя же так! Надо же хоть немного думать о старом больном человеке...— она продолжала кричать еще что-то. Катя не стала слушать. Она опустилась на диван, положила телефонную трубку рядом с собой и терпеливо ждала, когда, наконец, замолкнет неразборчивый механический голос.

Ирина Дмитриевна любила читать перед сном газеты. Вооружившись карандашом и ножницами, она отмечала и вырезала все, что представлялось ей занятным, полезным и поучительным. По преимуществу — из области медицины, кулинарии и права. Прочитанные страницы она роняла на пол возле кровати. Газеты и телевизор были основным способом общения Ирины Дмитриевны с внешним миром. Подруг она старалась избегать: подруги старели и умирали, бестактно напоминая об участи, общей для всех без исключения. Но и мир последнее время не слишком радовал Ирину Дмитриевну. Он становился все более непристоен, агрессивен, а главное, свински равнодушен к ней, к ее прошлому, к ее надеждам. Примчалось веселое стадо сильных, расчетливых, оскорбительно молодых и растоптало, оплевало все, чем жила Ирина Дмитриевна, на что потратила свою жизнь. И вот тут, подумав об оскорбительной молодости, Ирина Дмитриевна вспомнила, как переменилась невестка в последние дни. Отчасти эта перемена приятно будоражила. Ирина Дмитриевна привыкла и любила, чтобы жизнь в доме вертелась согласно ее воле, а теперь вот возник некий диссонанс, молчаливый вызов, требующий

от нее как от хозяйки и главы концентрации душевных сил и применения власти с целью наведения порядка — так сформулировала сама бедная старушка, одуревшая к часу ночи от газетного лексикона. Применение силы и власти — это было именно то, чего Ирине Дмитриевне не хватало.

В глубине души Ирина Дмитриевна надеялась, что судьба однажды сведет ее сына с некоей женщиной, достойной его, равной ему по интеллектуальному развитию и положению в обществе, и тогда Митя бросит эту свою машинисточку, старшую его на пять лет. Ирина Дмитриевна с умилением представляла себе, как она будет утешать Катю, говорить ей о смирении, и что жизнь мудрее нас, и о необходимости прощать тому, кого любишь.

Вот так вот Ирина Дмитриевна лежала, вяло читала, вяло размышляла и не заметила, как ее взял сон. Она забыла выключить лампу, но не свет разбудил ее, а какой-то посторонний звук, который она не сразу осознала. Ирина Дмитриевна погасила свет и собралась снова заснуть, но тут поняла: ее разбудили шаги и чей-то смех, кто-то ходил по дому.

— Катя! — позвала она, приподнимаясь в постели.

Шаги стихли. Кто-то остановился на первом этаже и молчал.

— Катя, это ты?! — она испугалась, села.

— Я, конечно, я,— погодя отозвался голос, в общем-то Катин, но какой-то чужой, фальшивый, как если бы среди ночи Катя шла воровать серебряные ложки из буфета, а ее застукали.

От окна в комнату плыл серый воздух. Ирина Дмитриевна не понимала: вечер ли еще или уже рассвет. Пришлось зажечь лампу и удостовериться: пять часов. Стало быть, рассвет. Нашла время болтаться по дому. Ирина Дмитриевна снова забылась сном и некоторое время пребывала в непрочном тревожном забытьи, а потом резко очнулась с определившейся вдруг во сне тревогой: смех! Она ведь не только шаги слышала, но еще и смех. Не зря она опасалась за Катю.

Она встала и вышла из комнаты. В доме была покойная сонная тишина. Только где-то снаружи, за просторным окном гостиной уже вскрикивали птички. Ирина Дмитриевна сползла по лестнице на первый этаж, нашаривая ногами ступени, вошла в спальную невестки и сына и окаменела.

Она постояла, в бессильном ужасе глядя на этих... двоих. Да что же это?! Господи! В моем доме?! Да как же это можно?! Губы ее задрожали. Ирина Дмитриевна повернулась и пошла наверх, в свою комнату. Когда взбиралась по лестнице, у нее прихватило затылок. Она еле добралась до постели и приняла кое-что из лекарств, имевшихся в изобилии в ее тумбочке.

Она лежала и смотрела на золотящиеся от солнечного света занавески. Что же это за бесстыдство такое?! Притащить с улицы какого-то кобеля! Это же до чего надо докатиться?! А впрочем, она всегда ждала от этой девицы что-либо подобное. Дыхание, наконец, выровнялось. Сердце перестало колотиться. Ирина Дмитриевна уже улыбалась злорадно. Она всегда чувствовала, что этим кончится, она предостерегала Митю, а он не желал ее слушать, и вот результат. Ирина Дмитриевна заснула, почти умиротворенная.

Решение было принято: как только Митя возвращается, они подают на развод. И пусть она живет, как ей заблагорассудится. Конечно, очень жаль Митю. Он будет тяжело страдать, а эта... девка будет, конечно, раскаиваться и клясться-божиться, что больше никогда, ни с кем. Но где гарантия, что такое у нее впервые?! Нет гарантий. И неизвестно еще, какой образ жизни она вела до того, как влезла в их семью.

Утром все происходило так обыкновенно, как будто ночью ничего не случилось. Женщины вставали и сталкивались перед дверью ванной комнаты, невестка уступала свекрови, а потом они мирно завтракали на кухне, мирно беседуя. Катя ловила на себе иногда любопытно-брезгливый взгляд Ирины Дмитриевны, но не придавала этому значения. Она была слишком безнадежно больна счастливым, женским своим безумием, чтобы прислушиваться к инстинкту самосохранения, соблюдать осторожность и предусмотрительность.

Вы будете еще? Нет, достаточно, а молоко ты все-таки перелей в молочник, будь так любезна. Буду, буду, обязательно. А Ольга Петровна мне вчера сказала, что ей вчера сказали, что сегодня на станцию, может быть, завезут сметану. Катя, ты слышишь? Слышу, я все поняла, я сбегаю...

Так они привычно ворковали, пока сидели за столом и позже, когда Катя мыла посуду. А когда она домыла посуду и ушла к себе работать, Ирина Дмитриевна затосковала от невостребованности чувств и жажды действия.

Ей стало пронзительно жаль себя, все свое несбывшееся, несостоявшееся. Она бы, пожалуй, и всплакнула теперь вслед ускользающей и, наверное, не лучшим образом использованной жизни, но увидела: по тропинке от калитки к дому идет этот тип, шагает, как хозяин, ягодки с кустиков по дороге ухватывает. Совсем уже обнаглел, явился средь бела дня как ни в чем не бывало.

Перестук печатной машинки стих. Заметила, стало быть, сучка своего кобеля.

Сергей приблизился к самому дому, и тогда Ирина Дмитриевна разглядела: он принес стекло, обещанное для веранды. Вот зачем он здесь. Как договаривались. Сволочь. Вор. Она сошла вниз. Печатная машинка застрекотала с прежней скоростью. Этот возился у верандного окна, зачищал, что ли, раму от старой замазки рашпилем. Сергей не заметил Ирину Дмитриевну, и она могла спокойно наблюдать его. Да чем же, чем он лучше Митеньки? Что в нем такого? Просто красивое, сильное животное. Глядя на него, она вдруг особенно ясно поняла собственную женскую старость. Ускользнуло время, ускользнуло. Она пришла в ярость от путаницы чувств и мыслей. Нельзя сомневаться в собственной правоте — это малодушие.

Она отправилась в коридор, сняла со стены плетку, четырехгранную, коричневой кожи, с плетеной ручкой, и вернулась к веранде.

Сергей уже вставил стекло, гвоздики забил и разминал в пальцах замазку, когда заметил Ирину Дмитриевну, стоявшую молча, смотревшую на него. По тому, как она молчала и смотрела, он понял: она все знает и намерена устроить душераздирающую сцену. Он не повернул головы, по-прежнему делал вид, что не замечает ее присутствия. Валяйте, мадам, а уж я вам подыграю, не извольте беспокоиться.

Она все молчала.

Тогда он взглянул на нее и спросил:

— Доброе утро?

— Вот что, голубчик,— медленно сказала она,— денег я тебе за работу не дам. С тобой ведь невестка моя уже расплатилась. Так сказать, натурой. Верно?

Катя возникла за ее спиной. Свекровь покосилась через плечо и продолжала смотреть на этого прохвоста.

— Вы, что же, в лучшие годы проституткой работали? — старушка ахнула, а он пошел на нее, счищая с пальцев замазку.— А то я смотрю, вы так по-деловому,— сказал Сергей с уважением,— как профессионалка. И ничто другое про нас с Катей вам в головенку не пришло?

— Это что ж такое «другое»? — Ирина Дмитриевна препохабно заусмехалась.— Любовь, что ли? Это у вас любовь, да? — жест пальцем в сторону спальни.— Может, ты и жениться собрался? На этой девке? — движение подбородком в сторону Кати.

— Может, и собрался. А Катю вы не обижайте. Ой, как не советую. А то как бы вам самой не пришлось сильно обидеться.

— А тебя? Тебя обижать можно? — и улыбочка у нее такая ласковая.

— Можно,— кивнул Сергей.— Я разрешаю.

Тогда она хлестнула его плеткой, но — слегка, так сказать, для пробы.

— Ох ты! — он удивился, даже восхитился, не ожидая от старушки такой прыти.

Она занесла было руку, собираясь еще ударить, но Катя перехватила плетку.

— Будет вам беситься!

— Поди прочь! — взвизгнула старуха.

— Что вы, как маленькая, честное слово,— миролюбиво сказала Катя.

Свекровь беспомощно дергала плетку, пытаясь вырвать,— сил не хватало.

— Да, девчата, с вами не скучно,— сообщил Сергей.— Да отпусти ты ее.

— Она ж дерется.

— Катя!

Оглянулась. Он сказал ей жестко, глядя в глаза:

— Отойди.

И Катя послушалась, отошла, а Сергей повернулся к Ирине Дмитриевне:

— Ну что, звезда моя?

Вид у «звезды» был довольно жалкий и бешеный.

— Ты,— сказала она,— сопляк, ты еще вспомнишь,— и принялась хлестать его, все бормоча,— ты у меня... узнаешь боль... запомнишь... чтоб к чужой жене... не сунешься... будешь помнить...

Катя вздрагивала от каждого удара, отворачивалась, стараясь не смотреть, но все-таки смотрела. А Сергей стоял неподвижно, только лицо локтем прикрывал, чтобы плетка глаза не задела.

Ирина Дмитриевна остановилась, наконец, обессилев, трудно дыша.

— Утомилась, родная? А ты отдохни,— он двинул ей стул.— Потом продолжим.

— Ненавижу,— сказала она и села.— Ненавижу тебя.

— Да и я от тебя не в большом восторге,— Сергей слизнул кровь с руки там, где плетка достала особенно глубоко.

Ирина Дмитриевна повернулась к Кате:

— Бардак в моем доме — не позволю. Вон отсюда, дрянь!

Ей было трудно смотреть на свекровь. Во всей этой дурацкой потасовке с плеткой самым отвратительным было лицо старухи, искаженное яростью и диким, животным каким-то наслаждением. Она улыбалась, когда избивала. Что-то надломилось в Катином отношении к свекрови — жалость ушла, осталось презрение и унизительное чувство зависимости.

— Я Митю дождусь,— сказала Катя.— Поговорить надо.

— Кого?! — закричала свекровь.— С кем?! Ты его предала! Ты на коленях перед ним стоять недостойна... И не усмехайся мне тут! Я тебе поусмехаюсь!.. Чего ради ты нашу жизнь угробила? На кого ты Митю променяла, дурочка ты наивная?! Думаешь, этому кобелю глазки твои нужны?! Прописка ему нужна! И квартиру у нас оттяпать...

— Да, я такой,— согласился Сергей.— Мне палец в рот не клади.

— ...А через полгода он себе другую девку найдет,— свекровь перевела дыхание и спросила почти с состраданием: — Тебе сколько лет, Катя?.. Вспомни!.. А этому?..

Сергей взглянул на Катю и оторопел: чужое, незнакомое лицо, она очень внимательно слушала Ирину Дмитриевну, на губах — слабое подобие улыбки, а глаза черные, старые, мрачные,— ведьма.

— ...Слава Богу, что у тебя нет детей,— радостно сказала свекровь.— У таких, как ты, не может и не должно быть детей...— она вдруг замолчала.

— Все?..— поинтересовался Сергей.— Высказалась?.. Ты что?.. Эй, подруга!

Ирина Дмитриевна ловила воздух приоткрытым синим ртом. Хотела руками за голову схватиться и так и замерла с поднятыми ладонями, начала валиться со стула.

Катя равнодушно наблюдала, как Сергей перетаскивает старуху в кресло, как он распахивает окно. Она не услышала — догадалась, что он просит ее принести, дать свекрови какое-нибудь лекарство.

Катя поднялась наверх. Недолго и бесполезно искала на тумбочке, на чистенькой салфетке под абажурчиком. Дернув, Катя вытянула тумбочный ящик, вывернула убогое содержание на шелк покрывала.

Рассыпались: непременный дамский арсенал — зеркало, пудреница, помада, какие-то узкие ленточки, завязанные в бантики, зубочистки в плоском футляре, тяжелая, гладкая чечевица лупы, нательный крестик на веревочке, пластмассовая головоломка, фарфоровый мопсик с отколотой лапкой, отбившиеся от стада таблетки в ядовито-ярких облатках вперемешку с бусинами, ракушками, скрепками, шпильками, одинокая длинная янтарная серьга и перламутровая пуговица. И лекарство нашлось.

Катя ладонью перекатывала по шелку сокровища. Головоломка вывалилась из прозрачной коробочки и распалась на части. Катя машинально взялась составлять геометрически правильные обломки-близнецы, прилаживать друг к другу строптивые плоскости, грани.

— Нашла, что ли?.. Катя! — нетерпеливо-беспомощный, на два тона выше обычного голос Сергея.

— Да, иду! — но задерживала головоломка, кажется, важнее нее ничего сейчас нет.

А ведь как все могло бы быть просто: не успела дать свекрови лекарство и та — увы! — скончалась, похоронная суета, бедный Митя, розовый гроб, безутешные подруги, новогодний запах ели, нетрезвый могильщик, похоронное застолье, всеобщее веселье.

— Катя,— сказал снизу Сергей.

Голос его был такой ровный, такой бесцветный, что она сразу поняла: теперь можно и не торопиться.

Головоломка осталась лежать несобранной на покрывале.

Внизу, на диване протянулась старуха, неловко вывернув шею, точно собиралась оглянуться на сад в окне позади себя, но бестактная смерть не позволила бедняжке завершить невинное движение. Приоткрытый мокрый рот, костяная лапка, затянутая восковой старчески пятнистой кожей.

Сергей растерянно смотрел на старуху, пытался сказать что-то, указующе протягивая руку в сторону усопшей, но только беззвучно приоткрывал рот, облизывая губы, а слова все никак не выговаривались.

Катя подошла. Склонившись низко, с боязливым любопытством заглянула в лицо свекрови. Она опустилась на ковер и сидела так, упершись локтями в высоко поднятые расставленные колени. Потом она засмеялась.

— Боже мой,— изумленно сказала Катя,— столько лет?! Ведь столько лет и — зачем?!

Недобрый насмешливый смех. Глаза — точно пьяные. Совершенно сумасшедшие глаза.

«Мама тяжелом состоянии приезжай немедленно Катя» — такую телеграмму она отправила мужу утром другого дня. Митя будет подготовлен к худшему — это раз, телеграмма поможет ему достать билет на самолет — это два, наконец, три — телеграмма — документ, оправдывающий внезапно прерванную командировку. Все очень разумно. Пугающе разумно.

Митя вышел в гудящий, шаркающий вестибюль аэропорта, сжимая в руке бледный телеграммный бланк, сам — такого же цвета. Он и в самолете не расставался с этой бумажкой, все перечитывал шесть лаконичных слов, точно надеялся вычитать что-то еще, что-то утешительное. Митя вышел в вестибюль, сразу увидел жену и улыбнулся.

Катя стояла в толпе встречающих, но так странно — отчужденностью своей, что ли,— выделялась из нервной, нетерпеливой толпы, что невольно обращала на себя внимание. Это оттого, что она очень красивая, гордо подумал Митя, и оттого, что ей очень идет быть в черном. Очень идет быть в черном, подумал он и похолодел. Улыбка так и осталась висеть на его губах. Он все понял. К жене Митя подошел с недоверчивым жалко-просительным выражением лица. Он все еще надеялся.

Но жена кивнула, не здороваясь, а подтверждая его догадку, глядя пристально и почему-то настороженно.

— Ее больше нет,— сказала она.— Идем,— взяла его за локоть и повела через вестибюль к стоянке машин, как слепого — поводырь.

Слез не было. Митя сидел на заднем сиденье, подавшись вперед так, чтобы по возможности видеть лицо жены. Он ждал от нее каких-то объяснений, уточнений, подробностей... леший знает, чего там еще? — Митя и сам не понимал, что он хочет услышать, о чем спросить, но смотрел он так, как если бы вопрос был уже задан и оставалось терпеливо ждать ответа.

Катю раздражал его взгляд. Оказалось, что ей ничуть не жаль Митю. Она поняла это в аэропорту, когда увидела мужа — совершенно постороннего, неинтересного ей человека с какой-то своей неинтересной ей бедой, в которой Катя отчего-то должна была принимать участие и, наверное, испытывать определенное сострадание, но никакого сострадания она не испытывала, а изображать его не могла да и не хотела. Больше всего она хотела сейчас остаться одна, но Митя мешал, все заглядывая сбоку ей в лицо. Катя сказала:

— Врач просит о вскрытии.

— Что?

— Врач настаивает на вскрытии тела, но я...

— Нет, нет, ни за что, никогда.

— ...я сказала, что ты возражаешь.

— Я возражаю!

— Не кричи, пожалуйста. Я же за рулем, а ты — в самое ухо.

— Но ведь они не могут?! Без разрешения, то есть согласия,— Митя держался обеими руками за спинку Катиного сиденья.

— Нет, конечно. Если родственники против...

— Я против!

— Не кричи, Бога ради! Как скажешь, так и будет.

И тогда он вдруг заплакал, скорчившись на сиденье, почти опустившись в него лицом.

— Это я виноват,— голос вдруг тонкий, девчачий.— Я не должен был уезжать,— и услышал, как жена засмеялась. Впрочем, смех был невеселый.

— Да нет,— сказала она.— Это я виновата.

Ехать на кладбище они собирались из городской квартиры. На лестничной площадке возвышалась прислоненная к стене розовая крышка гроба и казалась огромной.

В комнате в длинном ящике на столе лежала мама, остроносая, с обиженно поджатым ртом, кротко сложив на груди ручки. Митя сидел около, на продавленном диванчике, жалко и благодарно кивая каким-то смущенным людям, наклонявшимся к нему, пожимавшим кто руку, кто плечо и тихо говорившим, что надо держаться, не падать духом, что теперь уж все равно ничего не поделаешь и надо жить дальше. Смущенные люди приносили разнообразные, влажные цветы и клали их либо на сервант, либо прямо на маму, на ее живот и ноги.

Мите мерещилось во всем этом какое-то чудовищное недоразумение, чей-то неумный розыгрыш, в котором ему уготовили очень неловкую, но ответственную роль, и он не понимал, как с нею лучше справиться, никого при этом не насмешив и не обидев. Митя старался придать лицу выражение достоинства и скорби, но на самом деле он мог думать сейчас только об одном: ему страшно хотелось есть.

Он слышал кухонную возню, перезвон посуды, чуял раздражающие, прельстительные запахи и стыдился своей каменной бесчувственности. Вот ведь — таинство смерти, горечь сиротства... чем там еще, возвышенным и суровым, должна быть занята его голова? А он?! По запахам и звукам Митя с безошибочностью маньяка определял характер кухонных работ и тосковал.

Три приятельницы пришли к Кате помочь организовать поминальный стол. Две — помогали, третья — что называется, путалась под ногами. Надя и Таня помогали, Даша — путалась.

Надя ловко орудовала с ножом у стола — салат. Таня сливала из кастрюли через дуршлаг в умывальник — рис. Катя чистила картошку. Даша жадно курила, примостившись на широком подоконнике, уставленном банками и кастрюлями. Она сказала:

— Зато теперь у вас с Митей все будет легко и просто.

— А может, я от него уйду,— сообщила Катя.

— Иди ты! — Даша.

— Ну и правильно! — Надя.

А Таня проницательно сощурилась через плечо и сказала:

— Ты влюбилась.

— Как же иначе,— улыбнулась ей Катя.

— А ты отдай Митьку мне,— предложила Даша.— Я ему буду дивной женой.

— Бери,— согласилась Катя.

— Дуры,— сказала Таня.

— А что с квартирой? — спросила Надя.

— Разберемся,— успокоила Даша.— Свои люди.

— Я жрать хочу,— прошептал Митя, когда Кате пришлось войти и стать совсем близко от гроба, чтобы извлечь из серванта кувшин.— Кишки просто слиплись. Может, ты тут посидишь вместо меня, а я пока...

— Бог с тобой! Как это «вместо»?! — изумилась жена и, подумав, приказала: — Идем.

Они прошли мимо комнаты, где в ожидании, тихо переговариваясь, сидели и стояли люди, в большинстве — немолодые, дурно причесанные женщины в трикотажных кофтах.

Катя затолкнула мужа в ванную комнату, отвернула краны в ванне, чтобы шумело, и велела Мите ждать.

— Плакать пошел,— удовлетворенно покивали друг другу женщины.

Притворив дверь, Катя сунула мужу холодец на тарелке и хлеб.

— Вилку забыла! Я сейчас.

Она несла из кухни вилку для страдальца, но взгляд, случайно брошенный в сторону, заставил ее замереть на полушаге, полувдохе: положив руку на притолоку, кто-то стоял в дверях комнаты, и эта рука, эта желтая рука с пересохшей старческой кожей в коричневых пигментных пятнах была знакома до такого ужаса, что Катя отшатнулась, прислонилась к стене.

А видение скользнуло и исчезло.

Катя заглянула в комнату.

Женщины посмотрели на нее, дружно притихнув.

Она оглядела их с подозрением, как заговорщиков.

— Катенька, тебе помочь? — шепнула та, что сидела ближе, увидев вилку в Катиной руке, она хотела встать, но не встала, встретившись с безумным Катиным взглядом.

Когда Катя открыла дверь в ванную, Митя жадно ел, опустив лицо в тарелку, влипая в холодец

носом и подбородком, подталкивая его хлебом в рот. Он поднял к жене счастливое, перемазанное лицо и улыбнулся.

Он проснулся Бог знает в котором часу — во всяком случае было далеко за полдень — и не сразу сообразил, где же это он находится. Он лежал на даче, в той комнате, которую когда-то занимал его отец и которую позже мама, мечтавшая о научной карьере сынули, окрестила «Митенькин кабинет».

Жаркие охровые пятна вяло качались на стене в такт ветру. На соседней даче хохотали и звенели, кажется, ведрами. Жена энергично стучала на своем «Роботроне» за стеной. Митя лежал, тупо уставясь перед собой, обреченно просыпаясь и наполняясь чувством горя почти с наслаждением, до обморока. Никому не было до него никакого дела.

Так он подумал — никому нет до меня никакого дела, и сердце защемило от жалости к самому себе.

Прежде, еще до женитьбы, по утрам заходила мама — будить и, Митя если и не спал, то лукавил, делая вид, что спит, чтобы с нежностью ощутить на щеке сухое, мягкое прикосновение маминых губ. Так она будила его, когда он учился в школе, а потом — в институте, а потом — когда ходил на работу. Но с появлением Кати утренний обряд был отменен естественным образом. А теперь уж и вовсе никогда, никогда...

Митя свернулся под одеялом, напрасно надеясь улизнуть в сон, в прошлое, в исчезнувшую радость. Фигушки тебе!— стучала над ухом печатная машинка и не пускала. Митя вдруг вспомнил, как, вырвавшись из шумной духоты поминального пира, он отыскал в маминой комнате семейный альбом с фотографиями, по преимуществу — любительскими, бесценными, и тогда же решил прихватить альбом с собой, чтобы здесь, в дачном покое тем материальнее, тем доказательнее восстановить в памяти прошлое. Взял ли он альбом? Сказал ли Кате, чтобы не забыла взять? Ах, да она же всегда все забывает.

Митя сел. Он торопливо зашарил ногами, ловя шлепанцы, одновременно натягивая халат, но запутался в вывернутом наизнанку рукаве, а шлепанец поймал только один и отшвырнул. Сердясь, он натянул носки и поднялся, кособочась в сраженье со строптивым рукавом халата.

Митя судорожно искал среди книг и журналов на столе, искал в гостиной в ворохе газет на столике перед камином, искал зачем-то на веранде и — не находил. И отчаивался. Казалось: нет в жизни ничего сейчас важнее — отыскать этот альбом. Митя метнулся в спальную.

— Что ты?— спросила Катя, прижавшись к спинке кресла, глядя, как муж переворачивает ее бумаги.

— Такой коричневый. С цветочками.

— С цветочками?

Руки его дрожали, как с перепоя.

— Что ли, ромашки там... или васильки... Альбом,— объяснил он, наконец.— Ну, альбом же. С фотографиями. Я же просил взять. Ты, конечно, забыла. И вот так всегда.

И пошел, и пошел. Митя раскапризничался, как недоспавший ребеночек-малолетка. Ни плавные Катины слова утешений, ни ее трезвые конструктивные предложения цели не достигали.

«Милый мой, хороший, успокойся. Завтра буду в городе и непременно, непременно захвачу... Завтра?! Нет, я не могу. Я не могу, чтобы завтра. Я... Так сам съезди, Митенька. Все ж лучше, чем сутками валяться. Дорога тебя развле... «Валяться»?! Ах так, значит, по-твоему, я...»

И пошел, и пошел, и пошел, все дальше, дальше, дальше.

Катя слушала, терпеливо пережидая. Потом поднялась с легким вздохом и начала собираться в город. В конце концов, работа подождет. Можно и вечером успеть закончить. Можно, если что, и ночь прихватить — не беда.

Возвращались они уже на закате. Тени были густы и длинны.

Умиротворенный Митя, привычно устроившись позади жены, сжимал обеими руками и нежно поглаживал старый альбом, коричневый, с бледными, как и вспоминалось, васильками.

— Была ведь жизнь,— бормотал Митя,— светло улыбаясь.— Была. Хочется вернуть, повторить, пройти еще раз.

— Пройди, пройди,— соглашаалась Катя, не слыша.

Ее занимала только дорога, стремительно бросающаяся под колеса машины.

Старая «Волга» и так невольно выделялась среди прочих машин ностальгической мощной прелестью фрегата. Несущаяся на скорости, близкой к дозволенному пределу,— она привлекала внимание вдвойне. А если еще за рулем сидит елки-палки такая женщина?

— Бешеная!— восторженно проорали из «Москвича», настигнув и сопровождая какое-то время, пытаясь знаками завлечь стриженую амазонку в загородный ресторанчик.

Катя бегло улыбнулась наездникам «Москвича» и забыла о них: впереди ее ждал мост.

— Нужно как-то осознать, осмыслить.— вдумчиво бормотал Митя.— Нужно остановиться и подумать.

— Подумай, подумай,— согласилась Катя.

Митя понял, что его не слышат.

— Это целый мир был, понимаешь? Был, был и рассыпался.

Жена молчала. Она взлетала с машиной на мост. Далеко внизу оказывалась коротко посверкивающая солнцем река, темные приречные кустики и деревья, слабые голые человечки среди них, под ними. Горизонт, вытягиваясь, обнаруживал себя и приближал высокое, свободное небо. Различие между верхом и низом грозило стать условным, точно переставал срабатывать уютный, унизительный закон тяготения.

Митя искоса посматривал на жену, обеспокоенный ее молчанием, ее холодной мрачной улыбкой, а глаз жены он вовсе не мог видеть и беспокоился тем более.

Но мост кончился. Горизонт исчез. Небо и дорога расстались, как чужие — каждому свое. Все приблизилось, обступило — серые заборы, грудастые женщины с тяжелыми сумками, их крикливые дети, их нетрезвые мужчины в пиджаках. Машина сразу как-то постарела, сникла и ползла теперь осторожно, аккуратно.

— А знаешь, как это страшно,— успокоившись, сказал Митя.— Когда умирает твоя мать.

— Знаю,— усмехнулась Катя.— Моя ведь тоже умерла. Забыл?— она уронила через плечо иронический взгляд.

Да, он забыл. Простая истина, что его утрата не единственная в своем роде, что и другие люди — непредставимое множество людей — теряли и хоронили родных и трудно переживали, и как-то выкарабкивались и продолжали жить дальше,— эта грубая истина совсем не утешала, она оскорбляла Митю рассудочным равнодушием к его чувствам.

— Но ведь твоя мама долго болела, кажется,— запальчиво заметил он.— И потом — когда это было!

— Действительно,— покивала Катя.

— Вот видишь.

Машина стояла перед воротами.

— Иди-ка ты лучше открой ворота,— посоветовала жена.

Митя выбрался из машины и, прижимая к себе драгоценный фотографический альбом, поплелся открывать ворота.

В первом часу ночи, когда Катя, отстучав положенную дневную норму, вышла в гостиную, Митя спал, неловко развалившись в кресле. Вечером он долго рассматривал фотографии в надежде «как-то осознать, осмыслить» и заснул, не достигнув желанной цели, растревоженный, недоуменный. Настоящее никак не пересекалось с людьми, навсегда застывшими на плотных глянцевых листочках бумаги.

Катя сгребла фотографии, стараясь не слишком присматриваться к далекой чужой жизни. Мелькали жанровые сцены из быта незнакомых людей, но в тощем мальчике с неуверенными, часто унылыми глазами легко узнавался Митя, а в пышной даме, имевшей на лице неизменное выражение вне зависимости от ситуации — сидела ли она на качелях между высоких сосен, лежала ли на белом балтийском песке или царила над тесным банкетным столом — выражение неизменно было одно — властность и недовольство, в этой даме легко узнавалась Ирина Дмитриевна. Только на фотографиях с крохотным пеленочным Митей глаза ее смотрели неожиданно измученно и нежно. Одна такая фотография скользнула в Катину руку и, коротко, больно тронув, быстро спряталась среди других.

Жена потрясла мужа за плечо.

— Подъем, юноша. Умываться и спать.

— Мне же снилось,— Митя зашевелился, забормотал.— Мне так снилось... мне такое, а ты...

— В постели досмотришь.

— Вот так всегда,— сказал он с мамулечкиной интонацией и побрел в ванную.

Когда пришел в спальню, Катя стелила постель. Митя посмотрел, как жена ловко управляется, и окончательно проснулся. Уж с чем, с чем, а с женой ему решительно повезло. Это точно. И как она славно, непостижимо переменилась за эти дни. Но отчего-то Митя оробел, наблюдая собственную жену, сильную гибкость ее тела. Точно в трех шагах от него стояла не родная супружница, привычно-удобная, как домашние туфли,— какая уж тут робость, какие церемонии!— и чужая женщина, очаровательная и недоступная. Такое неистовое желание женщины смутно и стыдно помнилось ему только в давнем отроческом бешенстве. Митя всегда считал это чем-то темным, не вполне приличным, и вот оно опять поднялось из глубины и нахлынуло, ослепляя, удушая.

Руку на плечо жены он положил почти просительно и потянул к себе, но вместо мягкой податливости встретил холодное недоумение.

Катя посмотрела вопросительно.

— Между прочим, я по тебе скучал,— толсто намекнул Митя.

Не пожелала услышать. С тем же успехом можно добиваться взаимности от статуи.

— Что это?— вдруг замерев, резко спросила Катя.

Какой-то посторонний звук раздался в доме, звякнуло что-то стеклянное.

— Мало ли,— сказал муж и попробовал атаковать жену вторично.

Катя отстранила его, как вещь.

А звук повторился, тонкий, стеклянный.

— Это птица о стекло,— предположил Митя.— Или бабочка.

Катя покачала головой.

— Ну, привидение шастает,— сказал он с натужной, противной самому себе игривой развязностью.

— Да, это в ее комнате,— согласилась жена, напряженно вслушиваясь.

Постояли, послушали тишину.

— Глупости это все,— неуверенно сказал Митя. Он увидел глаза жены и испугался, не привидения, конечно, что он, псих? А вот этих безумных Катиных глаз.

— Да. Глупости,— сказала она,— голос был чужой, низкий, грубый.— Чушь собачья. Ладно, ты ложись.

— А ты?

— А я в ванную,— тем же голосом. Лицо у нее неуловимо и сразу постарело.

Катя ушла в ванную. Надолго ушла. Митя даже начинал подремывать, пока ждал, терпеливо кутаясь в одеяло, предвкушая супружеские радости, утвержденные законом.

Вода уходила из ванны, оставив на голом Катином плече воздушно-пенный эполетик, чуть сбившийся назад, к лопатке.

Катя ополоснула под краном руку, отерла мокрое лицо, показавшееся вдруг до странности чужим, так что пальцы замерли, как бы прислушиваясь. Катя легко коснулась, скользнула по очертаниям бровей, закруглению лба, впадине виска, линии рта и, не ограничив любопытство лицом, пустилась в долгое странствие по собственному телу.

Она пропутешествовала от упругой мочки уха к беззащитному горлу, спустившись на — нарушение закона ньютонова плода — холмик скулы, а там и дальше, дальше, вниз, вниз, через ступеньку ступеньку ключицы к прохладной нежности груди, бесчувственно и грустно неотозвавшейся на ласку, обернувшуюся лишь бедным напоминанием о ласке других рук.

Катя исследовала собственное тело как неизвестную страну,— с младенческим любопытством, безгрешным и потому неподвластным стыду и прочим греховным порождениям, с вниманием, с которым неглупый человек иногда рассматривает незаметное в своей будничной обыкновенности чудо.

Путешествие ее было прервано шуршанием шагов у самого порога ванной комнаты.

Катя оглянулась затравленно.

— Ка-атя,— тихий вкрадчивый Митин голос и царапанье, глуховатое, тупенькое, когда — по дереву притолоки, тонко звенящее, резонирующее, когда — по молочному стеклу двери.

— Катюша, сколько же можно, а?

Она уже на полу стояла возле ванны, на резиновом коврике... Не спит. Не заснул. Вот ведь беда. Тоска, тоска. А я так надеялась. Так надеялась. Так...

Жарко, душно, тесно. С терпеливой обреченностью Катя стояла в магазинной очереди, не включаясь во всеобщее усталое раздражение, пытаясь читать прихваченный из дома журнальчик.

Катя услышала знакомый смех и подняла голову.

Он не замечал ее, стоял к ней почти спиной. Ей показалось, что он еще сильнее загорел за эти... дни? годы?.. за ту вечность, что она пыталась не думать о нем и не умела думать ни о чем, кроме. А он смеялся так, что Катя сама начала невольно улыбаться, но улыбка, слабо тронув губы, увяла. Он там сок пил, собака, и легко трепался с буфетчицей, а та смотрела нахально, щурясь в золотозубой улыбочке. И часто он здесь сок пьет, хотела бы я знать? Ревность аккуратно провела бритвой по всему телу — от горла до живота.

Катю ткнули кулаком в спину. Заснула, что ли?

Она улыбнулась рассеянно, виновато, двинулась на два шага. Снова замерла, ожидая.

Буфетчица выбирала мокрыми пальцами монетки с его протянутой ладони. Тварь. Нечистый халат — прямо на голое тело.

В Кате поднялась ненависть, какую не подозревала в себе. И — тоска. Ноги вдруг ослабели. Говорливая очередь откатилась и исчезла в темноте жарко дрожащего тумана. Катя воспринимала все как через температурный обморочный озноб. Вот сейчас, здесь, у прилавка сползти на заплеванный, зашарканный пол и сдохнуть.

Катю вернула в реальность тихая фраза, произнесенная в спину беззлобно, даже с оттенком удовлетворения:

— Вот ведь бесстыжая. Довела свекровь, чтоб от мужа гулять вольнее. И ничего, не чешется.

Она оглянулась удивленно, затравленно искала взглядом. Но лица, плотно окружавшие ее, были будничные, равнодушные. Тусклые глаза смотрели в ее лицо, как в пустоту. Катя рванулась и пошла из толпы напролом, по ногам, расталкивая спины, локти.

Очередь заколыхалась, забормотала, сопротивляясь. Куда же вы прете, милочка?! Ну ты, больная, полегче! Совсем, что ли, безглазая!

Катя выбралась на улицу. Горячий ветер мел пыль и бумажный мусор, но стало легче. Она слепо, нетвердо передвигая ноги, пошла по улице прочь, прочь, прочь отсюда.

...И ничего не хочется. Кажется, начнись в доме пожар, не двинулась бы с места. Такое было безразличие, такая пустота внутри. А все дело в том, что я ему не нужна. Обо мне он и вспоминать забыл. Вот и не хочется ничего. Жить ли, умереть ли — особой разницы нет. Да ведь я и не живу. Разве можно вот это состояние назвать словом «жизнь»? Что-то жалкое, ущербное, бессмысленное. Я тихо умираю, наверное. Оттого и не хочется ничего, даже смерти.

Все утро Митя то бесцельно слонялся по саду, по дому, то лежал, пытаясь читать, мучительно осиливал не более пяти фраз, после чего ронял читаемое на грудь. Он не получал ровным счетом никакого удовольствия от любимого пустого ничегонеделания. Было только досадное непривычное чувство бездарно уходящего лета. Жена со своей постоянной занятостью только усугубляла. И Митя начинал раздражаться на нее.

Катя то ползала на корточках в огородике, мелко копошась руками в травке, то молотила на печатной машинке, то стирала — он как раз лежал и, услышав, как она стирает и поет, пошел к ней, но Катя при виде мужа умолкла, прекратила терзать белье и спросила: «Что тебе?», не разгибая однако спину. Пришлось пожать плечами и убраться восвояси, и Катя больше уже не пела. А потом она опять молотила на печатной машинке, а еще потом готовила в кухне обед.

Вот таким вот образом их семейная жизнь еще тянулась дня два или три. Интересно, как долго могло бы тянуться то отчуждение, что установилось между супругами «с легкой руки Кати», как с замечательной фразеологической неточностью обозначил Митя.

Но отчуждение это так стремительно, так беспощадно разрасталось, что даже тень ненаглядной мамулечки отступила, отодвинулась с авансцены в полутьму кулис и маячила там, наподобие тени отца Гамлета, словно поджидая свой выход для последнего, все разрешающего объяснения.

Митя начал бояться собственную жену — вот ведь странность какая. Брезгливость, ненависть, безнадежность мерещились ему за Катиной мертвенной покорностью.

В интимных отношениях с супругой бедняга с растерянностью и недоумением отмечал некоторый оттенок извращения, ни одному известному Мите определению, впрочем, не поддающийся. Не так-то легко признаться самому себе, что тебя просто не хотят. Верно?

Как человек, склонный ускользать от необходимости принятия независимых решений — это же не дай Бог, если в случае неудачи вся тяжесть расплаты навалится на хрупкие плечики твоей непривычной к свободе совести!— Митя ускользнул и на этот раз: он просто уехал в командировку, так сказать, вернулся к своему служебному долгу, хотя нам следовало бы в данном случае употребить слово «удрал» или, скажем, «бежал».

— Знаешь, ты, пожалуй, права,— плотно отобедав, произнес муж, коротко взглядывая на жену и быстро отводя глаза.— Мне нужно заняться делом. В конце концов, жизнь ведь продолжается, и я не должен... я не имею права... Я ведь командировку прервал. Пожалуй, мне лучше вернуться,— выдохнул он.

Была еще слабенькая надежда, что жена возразит, будет его удерживать, но она согласилась вполне равнодушно.

— Поезжай,— сказала она.

Ни радости, ни огорчения не было в ее глазах — безжизненная пустота.

Проводив мужа в аэропорт — тягостная необходимость что-то говорить друг другу в тесной очереди на регистрацию, как только устроюсь, сразу позвоню, да, конечно, звони, неловкость прощания, рассеянно-виноватые улыбки, они пожали друг другу руки — проводив, стало быть, мужа, Катя вернулась в пустой дом.

Ее знобило — она поставила чайник. Попыталась работать — пальцы мазали мимо клавиш. Чайник закипел — она выключила. Катя вытерла пыль с экрана телевизора и опустилась в кресло, кутаясь в платок.

Она просидела неподвижно весь день, следя, как меняется освещение за окном и в доме, как густеют тени, как предметы меняют очертания.

В спальной комнате звонил телефон. Она слушала, как он надрывается, и не двигалась с места.

В котором-то часу Катя опять поставила на плиту чайник, а когда вода закипела, выключила и вернулась в кресло.

При Мите жила механически, то, что принято называть — на автопилоте. Теперь не нужно было ничего изображать. Она ждала. Она просто ждала его безотчетно, обреченно. А ведь он не придет. С чего бы вдруг? Зачем ему приходить?.. Пойти самой? Немыслимо — некуда и не к кому идти... Ничего, ничего, все проходит, время лечит, жизнь мудрее нас... что там еще есть в нашем убогом запасе из призрачных утешений?

Но она ждала и совершенно не удивилась, когда он, пройдя через веранду,— она слышала его шаги — замер на пороге комнаты.

Глаза в глаза и — ничего не надо объяснять, все просто, ясно.

Она только еще потянулась встать из кресла ему навстречу, а он уже был возле, поднимал ее, обнимая, целуя. Она почти повисла в его руках.

— Но ведь так же нельзя,— сказал он.— Так же свихнуться можно.

— Ты не приходил,— сказала она.— Тебя не было.

— Да я-то приходил,— иронически, с оттенком обиды.— А вы тут славно проводили время...

— А я тебя зато видела. В магазине.

— Видела? И не подошла. Знаешь, кто ты после этого? Поросенок ты и больше никто.

Говорили и целовались, но фразы рвались, слова терялись, пропадали в поцелуях, для них дыхания уже не оставалось. И они перестали держаться за слова. Дыхания смешивались, сливались, как губы, как руки, лаская, вспоминая, заново узнавая друг друга.

Они медленно продвигались по направлению спальни, как бы совершая па странноватого, довольно

плавного танца, на ходу раздевая самих себя и друг друга, от нетерпения обязательно не-до-расстегнув какую-нибудь пуговицу, молнию, застежку. Нетерпение — да, но — никакой торопливости, никакой суеты. Как справедливо заметил лукавый историк-беллетрист, «торопливость в политике, как и в любви, никого по-настоящему не удовлетворяет». Лукавый огорчался судорожному пьянящему соитию императора с властью и — как следствие — обманному чувству свободы. Ну да Бог с нею, с политикой. У нас разговор идет о любви. Разговор идет о неторопливости в любви.

Сергей — не в первый уже раз — изумлялся непостижимой метаморфозе, совершившейся с его пассией, совсем ведь недавно такой застенчивой, покорно-беспомощной в постели, такой — прости, читатель!— без-ини-циа-тив-ной — выговорил, милый?— едем дальше. Из робкой полудевицы, плотно стискивавшей загорелые коленки, Катенька превратилась в лихую нежную девку с бесстыжими веселыми пальцами и ртом, особенно внимательным к скрытым деталям, к тайным подробностям. Сергей чувствовал себя мальчишкой, сопляком, когда она множила и уточняла нюансы его нестерпимо-сладких страданий.

Странно это было для бедного счастливца, непривычно: не он ее — она его брала и вела, вела, подводила к самому краю обрыва, где уже не хватало дыхания, а она еще удерживала его, не пуская, не позволяя соскользнуть и полететь, удерживала на самом краю, чтобы потом, измучив, властно, легко, столкнуть его в пропасть и жадно следить угрюмыми смеющимися глазами за его лицом. Сука.

Почти сутки они не выбирались из постели, предаваясь вольной борьбе, лишь изредка утоляя слабо выраженную потребность в еде и питье, а также совершая отправление естественных нужд, ну и душ, конечно, как же без душа?

Был, помнится, синенький такой вечер, когда зазвонил телефон. Сергей машинально нашарил трубку и снял.

— Слушаю вас,— и спохватился, и неотчетливо матюгнулся.

А в трубке — короткие гудки. Он положил ее.

— А вдруг это твой муж?

— Это уже не важно.

Он наклонился к ней.

— Ты что, сказала ему?

— О чем?

— О нас. О чем же еще?— уже произнеся это, он понял, он вспомнил, в чем еще она могла признаться мужу.

— Нет,— сказала Катя.— Я не могла. После похорон? Слишком много потерь для одного человека. Это нельзя.

Митя позвонил на дачу днем, как они договорились,— никто не подходил к телефону. Он позвонил в городскую квартиру, и там телефон молчал. Митя решил обидеться, но вечером, когда сидел в гостинице за разоренным ресторанным столом с напарником и заводскими ребятами, его вдруг пронзило: а что, если беда, ведь она же гоняет на машине, как бешеная, да еще была в таком состоянии. Митя встал и вышел. Руки дрожали, когда набирал номер по пятнадцатикопеечному автомату. Он судорожно соображал, что делать, куда звонить, если и теперь не ответят. Тане? Даше? Он не знал номеров их телефонов.

— Слушаю вас,— отозвался мужской голос, такой спокойный, домашний.

В первое мгновение Митя подумал, что ошибся номером, что неправильно соединилось, но во второе мгновение понял, что не ошибся, что все соединилось очень даже правильно. Вот почему Катя была такая чужая в эти дни. «Слушаю вас»,— сказал этот мерзавец. Никогда не предполагал, что это возможно с ним, в его, в их жизни — муж в командировку, а у жены любовник. Какая пошлость. Какая грязь. Он никогда не сочувствовал обманутым мужьям, высокомерно считая, что — сами виноваты, он посмеивался над ними, презирал. Вот и посмеивайся теперь над собой, презирай себя.

Не заходя в номер, никого ни о чем ни предупредив, Митя приехал в аэропорт. Он едва наскреб денег на авиационный билет.

...В Московском аэропорту он подошел к царькам автостоянки «такси» и только тут вспомнил, что у него нет больше денег. Взъерошенный человек, в галстуке, криво болтающемся на шее, с пятном побелки на рукаве, но при всем том совершенно трезвый. На него посмотрели с интересом.

— У меня нет денег,— сразу сказал он.

— Парень, это твои проблемы,— было сказано ему.

— Мне очень надо ехать.

— Всем очень надо.

— Мне надо!— закричал он.— Хотите, я на колени встану. А вот у меня часы,— он уже расстегивал браслет.— Я часы отдам.

— Часы-то какие?— заинтересовались.

— А хрен их знает, какие,— он уже протягивал часы.

— Иди туда,— указал подбородком один царек.— Надо ехать, значит, поедем.

Митя сел в машину, сжимая в кулаке часы.

Он им устроит. Он им покажет. Он торжествовал, предчувствуя их суетливый испуг, жалкие попытки оправдания, она будет беспомощно плакать, просить прощения, и он ее, быть может,

простит, а этот похотливый ублюдок трусливо ретируется в ночь, прихватив с собой штаны. При мысли о снятых штанах Митя чуть не застонал. Шофер покосился боязливо — ночью на пустом шоссе с шизиком в машине — это тебе не двести грамм с перцем.

Сука, блядь, убью. Он с наслаждением подумал, как оттрахает ее в постели так, чтоб орала. И, кстати, о штанах — кто он такой? Уж не тот ли улыбчивый, бородатый виршеплет, которому она печатала? Едва ли, Катя сама жаловалась, что графоман, хотя, с другой стороны, при чем здесь литературные изыски? Странное чувство удовлетворения поднималось в нем: Митя был уверен, что измена жены давала ему власть над нею.

Он не стал подъезжать к самому дому, остановил машину в начале поселка, чуть ли не в поле, отдал часы и вышел.

Шофер с настороженным любопытством смотрел ему вслед. Какой-то псих ненормальный. А может, беда у человека какая. Он открыл «бардачок», где уже лежала пара наручных часов, и положил Митины туда же.

В доме горел свет. Посреди гостиной стоял давешний ханыга и тянул минеральную воду из горлышка бутылки. Он был в халате, распахнутом на голом теле,— в Митином халате, твою мать! Вода шумела в ванной комнате, и дверь туда была отворена. Она там, понял Митя, Катя в ванной.

Муж молча ждал, пока его заметит любовник.

— Ого! — изумился тот, заметив, наконец,— Уже?! — и быстро запахнул халат.— Как это ты лихо обернулся.

Митя растерялся. Все началось совершенно не так, как он рассчитывал.

— Катя, он все-таки примчался,— громко сказал Сергей.

— Что?— сквозь шум воды голос жены.

— Дорогая, у нас гости!— сказал Сергей.

Когда жена вошла, Митя поразился, какое у нее светлое, юное лицо. Увидев мужа, она тоже почему-то не испугалась, не устыдилась. Она почти обрадовалась, выдохнула с облегчением:

— Это ты. Хорошо. Как хорошо, что ты приехал.

Она заговорила быстро, виновато:

— Мне надо было раньше, но я не могла. Так трудно лгать, ты знаешь. Я старалась, но у меня не получилось. Ты видел, у меня не получается обманывать. Я не умею.

Этот ее виноватый тон очень не понравился Сергею. Чего уж так унижаться, житейское дело.

— Женщина,— строго сказал он,— иди в кухню. Человек с дороги. Должен отдохнуть.

Катя посмотрела на этого мерзавца снизу вверх, как на божество, вся лучась, сияя от счастья, и ушла.

— Митя, ты есть будешь?— спросила из кухни.

— Не буду,— буркнул Митя.

— Будет,— сказал Сергей, направляясь в спальню.

И тут Митя, наконец, опомнился.

— А что здесь вообще происходит?! По какому праву вы распоряжаетесь моей женой?

— Это уже не твоя жена. Это моя жена.

— И не смейте говорить мне «ты»!— тонким голосом вскрикнул Митя.

— Позвольте, я хотя бы частично оденусь,— и уже из спальни:— Кстати, мы ведь незнакомы. Меня...

— А я не собираюсь с вами знакомиться!

— ...зовут Сергей.

— Убирайтесь вон из моего дома!

— Может, вы лучше...

— Вон отсюда!

— ...выспитесь, а утром мы спокойно поболтаем о наших делах.

— «Наших»?! У меня нет с вами никаких дел. У меня с вами не может...

— Ну как хотите. Но ты же... пардон, вы же в таком состоянии, что...

— Катя!— закричал Митя вошедшей жене.

— Не кричи так, Бога ради. Сейчас я тебя кормить буду,— она вытирала руки о полотенце.

Вернулся Сергей, одетый, как и намеревался, «частично», то есть в брюках, но без майки, без рубашки.

— Катя, очнись! Что ж ты делаешь?! Ведь ты и я... Ведь это же нельзя! Нельзя вот так вот взять и все — псу под хвост. Всю жизнь...

— Ой, Митя, не надо,— устало попросила жена. Она даже не собиралась спорить с мужем, точно все было решено и от него уже ничего не зависело.

— Хорошо. Хорошо. Да. Хорошо,— быстро проговорил Митя, вскинув подбородок.

Он говорил, глядя не на них, не на этих двоих, а исключительно в пространство перед собой; вернее будет сказать, глядя внутрь себя, всматриваясь, вслушиваясь с мазохистской приятностью в оттенки собственных пронзительных ощущений — ах, как он был трогателен, несчастен, как благороден он был.

— Я все понимаю,— говорил Митя.— Я согласен. Пусть будет так, как хочешь ты. Я не надеюсь на благодарность. Я не жду понимания. Я мешаю тебе. Да, хорошо. Я тебе не нужен больше. Я понимаю это, и я уйду из этого дома.

— Господи,— всплеснула руками Катя,— да кто тебя гонит-то? О чем ты вообще?

Она накрывала на стол и даже жевала что-то. Какое безразличие. Какая жестокость.

— Я должен уйти. И я уйду!— звонким пионерским голосом.— Я могу совсем уйти, чтобы не мешать вам.

Митя заметил, что Сергей, вооружившись фруктовым ножичком, приводит в порядок ногти, и задохнулся от бешенства. Плебей! Он понаблюдал за Сергеевыми манипуляциями.

— А вы, наверное, футбол любите?— спросил Митя, как сумел, ядовито.

— А? — Сергей не понял, яд не подействовал.

— А пиво? — не успокаивался Митя.— Вы пиво любите?

— Ну,— кивнул Сергей, так и не поняв.

А вот Катя поняла сразу. У нее даже лицо побелело. Она усмехалась недобро, презрительно.

— Зато ты у нас милорд,— сказала Катя.— Белая кость, голубая кровь. Ну и дерьмо же ты. И всегда был дерьмом.

Митя просто и ясно понял, что Катю вернуть нельзя: она не уходила — она уже ушла, и в ее глазах он вовсе не благородно-несчастен и возвышенно-трогателен, а жалок, мелок, нелеп. У Мити подбородок задрожал. Губы его не слушались. Но он все-таки выговорил обиженно:

— Ты выбрала очень удачный момент, чтобы ударить меня. Ты именно теперь, когда умерла моя мама...

— А она не умерла,— сказала Катя, мягко улыбаясь.— Я ее убила.

Митя засмеялся.

— Я всегда ее ненавидела. И я ее убила,— сказала Катя все с той же мягкой ласковой улыбкой.

— Ведь ты же не нарочно,— пожал плечами Сергей.— Так неудачно все получилось.

— Получилось так, как я хотела,— сказала Катя.— Я хотела ее смерти, и я ее убила.

— Что ты несешь? — сказал Сергей.

— Я больше не могу,— сказала Катя.— Я устала. Пусть знает.

— Он же теперь всем расскажет.

— Кому? Зачем? Что он расскажет?

Странно было, что они в его присутствии говорят о нем в третьем лице. Как о мертвом. Митя переводил злобный взгляд с его лица на ее и обратно, вслушиваясь в их разговор со вниманием и особого рода довольством, подобно судье или следователю, наблюдающему удавшуюся очную ставку.

Сергей перехватил этот его взгляд.

— Ты ничего не понял,— слишком поспешно и слишком, пожалуй, серьезно, сказал Сергей Мите.

Тот лишь улыбнулся снисходительно, зубы оскалил, явно чувствуя себя хозяином положения, и перевел взгляд на Катю.

Взлохмаченные волосы, непричесанные еще после душа. Крохотная родинка у правого уголка рта. Бело-розовые следы комариных укусов на босых ногах. Халат приспахнулся на груди, и было видно, что линия кофейного загара на коже повторяет вырез платья.

Какой там хозяин положения! Глядя на нее, на эту женщину, шлюху, убийцу, эту тварь, Митя понимал просто, беспомощно, с неотвратимым ужасом, как бесконечно он ее любит и теперь отчего-то любит даже более, чем прежде, вопреки всякому разуму, всякому здравому смыслу.

С машинальной застенчивостью, как под взглядом чужого, Катя запахнула халат.

— Я тебя посажу,— сказал Митя, едва справляясь с ласковым бешенством желания.

— И ведь посадит,— весело подтвердил Сергей.

Он опять уже присосался к минералочке и бутербродик уминал, этих двоих не дождавшись, челюстями работал.

— И тебя, кстати, тоже,— Митя уронил в сторону Сергея брезгливый взгляд.

— Ну уж меня-то хоть не впутывайте,— все так же весело взмолился Сергей, но увидел, что Митя направился к двери.— Эй, куда пошел?

— Пусть уходит,— равнодушно сказала Катя.

— Как это — «пусть уходит»?! Он ведь сейчас... Э, лапулька моя! — Сергей встал на Митином пути.— Не спеши. Мы ведь еще...

Но разность весовых категорий была не в пользу Сергея. Митя легко оттолкнул его прочь, и Сергей распластался на полу нелепейшим, унизительнейшим образом. Да еще в салат попутно вляпался, так сказать, пролетая мимо и неосторожно задев. Огурчики, помидорчики. Да и сметана оставит на брюках характерные пятна.

Обманутый супруг прощально усмехнулся поверженному сопернику, но покинуть поле боя не сумел, так как был настигнут прытким соперником почти уже у самой двери.

В спину Сергей не бил. Как воспитанный хомо сапиенс, он сначала развернул Митю лицом к себе и только тогда вломил ему по морде.

Игривая мелодрама, плавно преобразившись в тягостную драму, стремительно перерастала в будничную трагедию.

Сервировочный столик откатился, дребезжа пластиковыми и никелированными деталями. С грохотом опрокинулась подставка для цветочных горшков.

Митя рухнул возле камина с разбитым ртом. И для головы нашлось к чему крепко приложиться, теперь вот шишка будет, вот ведь незадача, а Катюша, кстати сказать, и внимания не обратила, обсметаненные брюки, конечно, волнуют куда как сильнее. А прямо перед глазами — неплохое орудие для выяснения семейных отношений: тяжелые каминные щипцы, антиквариат, можно сказать, наследие царизма.

Катя заорала очень вовремя, заметив это самое наследие царизма, занесенное над головой Сергея. Он успел увернуться, так что чудовищный удар пришелся лишь по касательной, задев, однако, голову, плечо, руку.

Митя вознамерился было совершить вторую попытку, но Сергей энергично возразил ему. Он орудовал каминными щипцами и тогда, когда Митя уже лежал на паркете и от ударов вполне можно было и воздержаться.

Результат был естественен, страшен, грязен: Митя валялся на́ полу с размозженным черепом.

Молодая вдова сидела на корточках у стены, зажимая ладонями рот. Иногда через ладони вместе с дыханием прорывалось нечто среднее между воем и хрипом.

Сергей отшвырнул щипцы, поднял с полу бутылку и, далеко запрокинув голову, вытянул остатки минеральной воды. Рубашка на его спине потемнела от пота.

Катя поднялась и, дошаркав до новоявленного убийцы, обняла его, прижалась лицом к темному пятну на спине.

Тело убитого супруга они зарыли у забора. Дом их был крайний в ряду. За тем забором темнел лес и бесшумно ронял листву. Они обошлись без фонаря — ночь была чистая, звездная.

Опершись о лопату, Катя засмотрелась на молочный круглый лик луны. Не было в темноте ее души ни сентиментального сожаления, ни тени сомнения, ни света раскаяния, ни хотя бы страха перед расплатой — только радость, тихая, злобная. Рот кривился в ласковой улыбке, а взгляд был тяжел, мрачен, горяч. Она перевела бесовский свой взгляд на Сергея, то ли любуясь им, то ли его ненавидя. Сказала, как тайну, с детским удовольствием:

— Мы с тобой, Сереженька, теперь кровью венчанные.

— Ну и что? — он на Катю не посмотрел.

— Если изменишь мне, я с тобой, ты уж прости, родной, живая не расстанусь.

Тогда Сергей посмотрел на нее, обнял, ткнулся лицом в волосы.

— Полоумная ты. Зачем мне другая?

— Да и тебе тогда вряд ли жить,— прошептала она нежно.

Он хотел отстраниться, в глаза ей заглянуть — Катя не пустила, обнимая, крепко прижала к себе.

Когда знакомились, он представился, но имя-отчество тотчас улетучилось из Катиной головки, а фамилия — Романов — весело задержалась: Романов — да не тот. Мишка косолапый,— подумала Катя,— шкаф двухстворчатый, диноцефал травоядный,— вспомнился ей душераздирающий портретик представителя угасшей фауны из познавательной детской книжки.

Романов усадил ее за желтый канцелярский стол и диктовал текст, присев на подоконник рядом с нежным деревцем малиновой герани.

— ...от гражданки такой-то, проживающей по такому-то адресу.

— А по какому адресу? — уточнила Катя.— Я в Москве прописана. Здесь у нас дача.

— Оба укажите,— сказал он, глядя через плечо в окно.— И номера телефонов, пожалуйста.

Катя послушно корябала шариковой ручкой жесткий от одиночества лист бумаги. Глазами поискала, хоть что подложить, но стол был безобразно пуст.

Как должна вести себя женщина, у которой пропал муж? Дома, собираясь в поселковое отделение милиции, Катя пыталась найти правильную линию поведения. Так она сама обозначила — «найти правильную...», ну и так далее. Но вовремя одумалась, догадавшись, что едва ли сумеет сыграть нужную роль и, пожалуй еще, выдаст себя с головой. Она решила по возможности не обнаруживать никаких чувств, в глаза смотреть поменьше, побольше молчать и юбку надеть с карманами, чтоб было, куда прятать руки, если что.

— Угу, написала.

— Заявление. Мой муж, такой-то, пропал без вести. Последний раз я видела его...

— Подождите,— взмолилась Катя.— Не так быстро. Я не успеваю.

— А вы не волнуйтесь,— голос его насмешливо улыбался.

Катя подняла глаза, но улыбку не застала — постная физиономия флегматика.

— Вот если бы ваша жена...

— В последний раз я видела его...— напористо, почти грубо, повысив голос, перебил Романов.

Катя покорно склонила голову к бумаге.

Он диктовал скучным голосом, и вид у него был то ли рассеянный, то ли усталый, но это если не встречаться с ним глазами, а если встретиться, сразу видно: и совсем даже не флегматик, и глазки ой какие! — неприятно умные, пристальные. А впрочем, мнительность, мнительность это все. Катя ловила на себе его взгляд, и ей мерещилось куда большее понимание им происходящего, чем было на самом деле.

— Последний раз я видела его... А дальше?

— А дальше — укажите, когда видели. Он был одет в то-то и то-то. Особые приметы у него такие-то.

Волею судьбы между нею и вот этим типом в добротном пиджаке — карманы отвисают, цвет немаркий — устанавливалась еще туманная, непрояснившаяся еще связь, зависимость какая-то. Они присматривались, пристраивались друг к другу, не точно понимая, что можно друг от друга ждать. Так присматриваются, пристраиваются друг к другу потревоженные разнообразием чувств грядущие партнеры,— скажем, врач и пациент, читатель и книга, сутенер и проститутка, повар и капуста,—

с корыстным интересом, с надеждой на понимание, с чисто человеческим любопытством, с желанием поскорее отделаться.

— Какие у вас с мужем отношения?

— Нормальные,— она не подняла головы.

— «Нормальные» — это что? Бил, но только по субботам?

Катя засмеялась, ткнувшись носом в ладонь, лежавшую на столе.

— А то, знаете, как бывает: жена заявление строчит, а муж по соседству ночует, у подруги.

Она вскинулась, собираясь изобразить оскорбленную добродетель.

— Бывает, бывает,— остановил ее Романов.— Так бывает. Всяко бывает,— он говорил и открывал тугую дверцу желтого шкафа. Достал и поставил на стол чемодан из синего кожзаменителя.

— Да,— сказала Катя.— Это наш, это его, это Митин чемодан. Он с ним обычно...

— Откройте.

Она расстегнула «молнии», отбросила мягкую крышку. Тупо уставилась на вещи мужа, небрежно, кое-как затолкнутые в чемодан.

— Вы можете взять вещи под расписку. В случае необходимости вы обязаны предоставить их нам. Проверьте, все ли на месте. Может быть, есть незнакомые вам предметы.

Катя посмотрела на Романова, точно пощады попросила.

— Проверьте, проверьте,— сказал он настойчиво, но мягко.

Перебирая тряпки, она ощутила запах, родной до ужаса, знакомый до дрожи в руках. Сейчас как разревусь! Сейчас как... Катя подумала, что слезы были бы даже кстати. Но Романов сказал:

— Катя,— и по тому, как он произнес ее имя, она поняла, что мишка косолапый — браво, детка! Итак попался, без всяких сентиментальных капканчиков.

— Катя,— сказал он,— вы уезжать никуда не собираетесь?

— В Австралию,— сказала Катя.— Шучу.

— Воздержитесь пока. От Австралий. А то вдруг... мало ли что...

— Что «мало ли что»? — напряглась Катя.

— Вы можете понадобиться,— сказал он и вдруг улыбнулся. Кате померещилось — насмешливо.

Она не улыбнулась в ответ, смотрела настороженно.

В тот момент, когда она, волоча в руке синий чемодан внушительных размеров, проковыляла через двор и, весело смеясь — явное следствие нервного перенапряжения, объявила из полумрака прихожей: «Можешь нас поздравить, меня вызывал следователь!» — в этот именно момент страх, присутствие которого Сергей по малодушию гордости не желал признать, тоскливый, серенький поганый страх обнаружил себя, дал себе волю.

— И что теперь будет? — бесцветным голосом спросил Сергей.

А что могло теперь быть, кроме хронического, наподобие радикулита, ожидания расплаты с мучительными неврастенического характера обострениями, либо — со вздохами временного облегчения в период отсутствия таковых.

Из многообразного спектра мощных человеческих переживаний Сергею достался страх. Не муки любви или, скажем, голода, не жажда власти или, скажем, денег, но страх, то есть наиболее гадкое, мелкое, унизительное из возможного.

— А что, что теперь будет? — Катя только плечами пожала.— Поищут, поищут да и забудут.

Оказалось, что шесть месяцев спустя после исчезновения мужа его жена автоматически получает право на оформление развода. Ах, как это все просто, кто б мог подумать!

— И все! — Катя светилась.— И ты здесь — хозяин!

Блестящая перспектива: московская прописка — жена — квартира — дача — и — машина... что еще надо для счастья нашему человеку?

Если бы не кровь, совместно пролитая лихими любовниками и потому соединившая их неразрывно, но и непреодолимо разделившая их, если бы не бессмысленная кровь, безусловно, они смогли бы соорудить вполне приличное семейство, вполне традиционное, из тех, что внезапно родятся от взаимного вожделения полов, а потом сохраняются годы привычкой и неразрешимыми без существенных потерь жилищными условиями.

Однако наш бедный персонаж изначально определился как натура цельная и потому довольно примитивная, то есть собственною цельностью и ограниченная. Вожделение и страх были несовместимы в нем. А уж если ты хочешь женщину, но и боишься при этом за себя, то однажды рано или поздно все-таки придется выбирать. Что поделаешь, выбор — это не только предпочтение чего-либо, выбор — это и отказ от кое-чего.

Некоторое время Сергею удавалось прятаться от необходимости выбора, прибегая к незатруднительному самообману. С мальчишеской обиженной задиристостью и невинным лукавством Сергей уговорил себя в отсутствии какой бы то ни было вины. В конце концов, Митя сам напросился, он сам виноват, это он, он первый начал, а я чего? Я ничего, я только защищался, а что до старушки, так тут я совсем уж ни при чем, это все Катя, Катя, Катя... Вот так, извилистым путем несложных самооправданий Сергей убедил себя, что он не только ни в чем не виноват, но вроде даже как бы и жертва, трогательная такая, нежная жертвочка. Безудержная ли Катина страсть тому виной, Митина ли бездарная ревность, но — главное — лично он здесь совершенно ни при чем. Ни при чем!

Все переменилось враз. Переменилось, что называется, в одночасье. От мутноватого спасительного самообмана не осталось и тени.

Телефонный звонок прогрохотал в доме, и ватно-мягкий, приторный от усердного сочувствия женский голос уведомил Катю «об обнаружении утопленного мужского тела»... Необходимо опознание. В силу утраты документов тела. Установление личности. Поскольку ваш супруг... то не могли бы вы... А когда?.. Чудненько.

Катя отправилась опознавать «утопленное мужское тело». Она упросила Сергея, чтобы и он поехал тоже.

«...И в распухнувшее тело
Раки черные впились...»

Романов знал, что женщина должна вот-вот появиться, с минуты на минуту. Сколько ей ехать? От силы десять минут. Он ждал на дворе, вяло обсуждая с шофером желтого казенного «газика» текущий политический момент, и видел, как из тумана вырастает и приближается серая «Волга». Но в машине сидели два человека. Он удивился. Само собой, устная поселковая «газета», местная полиция нравов довели до его сведения, что Катя в отсутствие мужа не коротает ночи в текстильных трудах Пенелопы и уж подавно не плачет, как Ярославна на стене Путивля, но он не предполагал, что она рискнет прихватить этого парня сюда с собой. То ли безрассудная наглость, то ли легкомыслие чистой совести.

Катя вышла из машины и направилась к крыльцу. На крыльце оглянулась напоследок, уронила взгляд на этого... своего и вошла. Дверь при этом заскрипела омерзительно.

Романов порассматривал еще этого парня, обозвал его Сильвестром Сталлоне, присовокупив непристойный эпитет, и пошел в дом.

В коридоре он столкнулся с Катей, уже выяснившей, что Романова следует искать во дворе, и направлявшейся туда, и, посмотрев сверху в ее совершенно круглые глаза, понял, что не наглость, не легкомыслие, а страх управляет ею сейчас. Чего доброго в обморок кувырнется или попробует удрать. Во избежании того и другого он крепко взял Катю за локоть и отвел за дом, к строению а ля сарай, где на земляном полу под нечистым ярким куском целлофана лежало то, что могло оказаться Катиным мужем. Как записали в протоколе нынешним утром,— труп неизвестного мужчины.

Катя отрицательно покачала головой, когда Романов, отвернув часть зашелестевшего целлофана, продемонстрировал женщине лицо покойника.

— Вы уверены? — беспощадно спросил Романов.— Внимательно посмотрите.

— О, Господи,— сказала Катя, глядя не на то, что лежало на холодном полу у ее ног, а на Романова.— Неужели вы думаете, что я...

— Ладно,— сказал он.

...Сергей видел, как они появились из-за угла дома. К машине Катя шла одна, а лягавый остановился и смотрел на Сергея, сидевшего перед ним за стеклом, как рыбка в аквариуме.

— Он меня видел,— сказал Сергей, как только Катя села.

— Сейчас домой поедем,— сказала она устало.

— Заводи скорее. Надо было дальше машину ставить. Зря так близко подъехала.

А лягавый все стоял и смотрел.

— Какая разница?

— Он же меня видел.

— Ну и что?

А он стоял и смотрел.

— А почему он на меня так смотрит?

Катя повернула голову удостовериться.

— Не смотри! Поймет, что про него говорим.

— Пусть себе понимает. Он на всех так смотрит. Работа у него такая.

— Ладно, поехали отсюда,— нервничая, торопил Сергей.

Он ясно и прочно почувствовал, что влип. Что если возьмут Катю, теперь уж не отвертеться и ему. И никакая он не трогательная жертва ревности-и-страсти, а заурядный соучастник преступления. Понимание этого отчего-то явила Сергею физиономия Романова, выражение тупого беззастенчивого, холодноватого любопытства, с которым тот рассматривал Сергея.

Захотелось выскочить из машины навстречу равнодушной Судьбе и энергично покаяться.

По дороге небыстро шли две подружки, волокли тяжело и приятно груженные сумки. Женщины посторонились, услышав нарастающий рокот автомобильного мотора.

— Ой, Светка, твой катит! — с удовольствием сказала та, что помоложе.

— Че это мой-то? — едва оглянувшись, польщенно пробормотала та, что постарше.— Перепихнулись пару раз — всех делов-то.

Это была та пышнотелая, замученная семейными неурядицами буфетчица, в которой Кате не без некоторых оснований привиделась соперница.

— А как же любовь?! — переигрывая возмущение, заорала молодая.— Вечная, чистая, обалденная! А вот мы сейчас его спросим.

— Сонька, не дури! — только и успела сказать Светлана.

Соня, «голосуя», подняла руку с цветастым пакетом.

— Подвезем,— сказала Катя, не узнав Светлану.

— Да ну их,— сказал Сергей, узнав тотчас.

Соня далеко всунула в машину лохматую головку, одарив Сергея нежной волной хороших духов, перебегая до влюбленности восторженным, умоляющим взглядом с Кати на Сергея.

— Ребятишки, проявите к девушкам сострадание, нам только до пансионата.

...Ехали вчетвером. Девушки радостно загромоздили заднее сиденье сумками.

— Хорошо отоварились,— сказал Сергей.

— Ну! — крикнула Соня.— Человек — кузнец своего счастья! Все в наших руках!

Светлана с готовностью зашуршала бумагой.

— Хочете колбаски? — вежливо спросила она.

— Нет, спасибо,— сказала Катя.

— Валяй,— Сергей, не оглядываясь, протянул назад руку.

— А давай погадаю,— Соня быстро скользнула пальцами по его запястью.

Сергей оглянулся и налетел на смеющийся Сонин взгляд.

— Сиди уж,— подруга легко и сердито ударила Соню по руке.

Они жевали бутерброды с колбасой, и Кате стало нехорошо от мясного запаха. Сразу вспомнился другой запах, тот, что стоял в сарае,— сырой, сладковатый запах тлена. И еще кое-какие подробности вспомнились, которые очень хотелось забыть. К самому горлу подкатило. Катя остановила машину.

— Что ты? — спросил Сергей.

Она только головой замотала, и, зажав ладонью рот, выскочила из машины.

— Укачало бедняжку,— посочувствовала Соня.— Вот ведь какая нежная. Свекровь угробить, мужа засобачить — это ничего, а в машине ука...

— Заткнись! — вскрикнула Светлана, локтем ткнув Соню.

Сергей повернулся к попутчицам.

— Ну-ка, иди помоги ей,— приказал он Светлане, глядя не на нее.

— Дура ненормальная,— сказала Светлана, послушно выбираясь из машины.

— Сама ты это слово,— парировала Соня.

Светлана пошла к Кате. И они там стояли вдвоем на траве.

Сергей развернулся на сиденье, рассматривал в упор юное, бойкое создание — от черных ажурных колготок до бронзовой челки над смеющимися глазами.

— Так чего ты там вякаешь? — с отчетливой угрозой спросил он.

— Правду,— сказала она, недоумевающе кругля глаза.— А что, нет, что ли?.. А вообще-то, если честно говорить, я кошечке твоей ох как завидую. У меня б ума не хватило так лихо мужика повязать.— Соня улыбалась ласково, насмешливо.— А ты теперь хорошо повязанный, с потрохами.— И, мгновенно согнав улыбку, она добавила печально, жалея Сергея: — Несчастливый ты. И не будет у тебя ничего.

Он аккуратно потрогал золотую сережку в ее ушке, полуспрятанном в гриве волос.

— Нравится? Хочешь, поносить дам?

— Ты у нас очень счастливая,— усмехнулся Сергей.

— Так я ж свободная, Сашенька... или как там тебя? Каждому — своя радость. У тебя ведь тоже своя радость: баба при тебе личным шофером. Сам-то что водить не выучился? Или она тебя за руль не пускает?

— Балаболка ты,— сказал Сергей беззлобно.

— А ты меня не слушай,— просто согласилась она.

Сергей положил руку на ее ажурное колено.

— Ты коленкой не ошибся? — поинтересовалась Соня.

— Да вроде нет,— он гладил ее ногу.

Тогда Соня, все улыбаясь, вонзила коготки свои сиреневые в натруженную руку наглеца.

Он руку отдернул. Посмотрел: хорошо вонзила, до крови.

— Звать тебя как, свободная?

— Да хоть как зови, милый! Я же все равно не отзовусь.

Женщины уже возвращались к машине.

— Найти тебя где? Ну, быстро!

— Ищи ветра в поле,— она смеялась и закончила вдруг жестко, сквозь зубы.

А дверцы уже открывались, женщины садились в машину.

Сергей отвернулся. На Катино посеревшее, осунувшееся лицо он не посмотрел, точно вовсе забыл о ней.

Остаток пути ехали молча.

— Огромнейшее вам спасибочко,— сказала Соня, прощально улыбаясь Кате. В сторону Сергея она не посмотрела.

Зато он проводил ее уязвленным, больным взглядом.

Он нашел ее очень скоро. Это уж само собой.

Соня трудилась на должности медицинской сестры в физиотерапевтическом кабинете пансионата

«Красный сокол» или, скажем, «Вешние воды». Коротковатый синтетический халатик в обтяжечку, подсолнечные семечки в карманах, махонькая рыжая дырочка на подоле выше колена, прожженная сигаретой, смешливость, резкость, неопрятность, для медицинского работника едва ли простительная.

Кушетки кабинета физиотерапии были жестки и узки.

— Вам спокойно́! Мышцы бедер и ягодиц полностью расслаблены! — рычал за хилой стенкой неутомимый психотерапевт на беззащитных доверчивых пациентов.

В прошлом у Сони было детство, осквернённое родительским пьянством, был ранний гнусный опыт мужского внимания, было хамство и насилие как норма отношения меж людьми. Очень хотелось для себя иной жизни — с прохладным запахом чистого постельного белья, с тугим стуком теннисной ракетки о пушистый мячик, с одеждой не штопанной-перештопанной в пятый раз и в том же месте, и чтобы подбирать небрежным жестом мягкую полу шубы, садясь в автомобиль.

Сергею было понятно все это. Ах, как хорошо он понимал Соню, ах, как хорошо понимала его она, ах, как хорошо понимали они друг друга — ну, просто умереть и не встать: созданы друг для друга.

И разве не разумнее, не честнее разве прийти к Кате и эдак задушевно, доверительно, смело брякнуть с порога: прости, звезда моя, прощай, или ты сама не видишь, девочка моя оголтелая, мое вранье, твоя любовь, ключи на гвоздике в прихожей буду помнить всегда, набросать еще кой-какие подходящие слова, нечто успокоительное, истерико-смягчающее.

Но когда перешагивал злосчастный порог немилого жилища и вступал в напряженно дрожащее поле женского сумасбродства, ее блаженства, ее игры, разум и честность пасовали: они были здесь неуместны. Торжествующая животная нежность ее глаз была трудноотличима от ненависти. Правильно, правильно Катя сказала в ту ночь — «кровью венчанные». И от этого теперь — никуда?

Дорога бежала навстречу, ровно уходила под колеса.

Рядом на сиденье лежали запечатанные пачки чистой бумаги, выданные Кате на службе, две коробочки лент для пишущей машинки и новая порция работы — рукописные тексты позапрошлого века.

На губах, готовых улыбаться и петь, беззвучно возникали стихотворные строки и обрывались на полувздохе, вольно перетекали друг в друга, завершаясь компромиссным «та-та, та-та».

А за окнами — запах пыли, прибитой дождем, целеустремленный полет глупого осеннего листа, дети в школьном обмундировании, отягощенные ранцами и портфелями... Есть в осени первоначальной короткая, но дивная та-та...

Катя подвела машину к воротам, вышла отворить, а потом, уже вернувшись, собираясь сесть за руль, обнаружила вяловатую человеческую суету на дороге возле леса, недалеко от участка, в той стороне, где когда-то ночью совершилось тайное погребение убиенного супруга.

Апельсиновые безрукавки дорожно-строительных рабочих, тусклая униформа каких-то других рабочих. Грузовичок с откинутым бортом, зубастая, печально склоненная голова экскаватора.

Они там трубу какую-то прокладывать собирались. Их бригадир, прораб или кто он там был, кругленький, вежливый, обстоятельный, заверил Катю, что все будет по-аккуратному, по-быстренькому... заборчик?.. да, заборчик придется двинуть, но совсем чу-чуточку, а после на место поставим, а как же ж иначе, все будет нормалек, дочка, ты не переживай.

Бригадир уважал хозяйское чувство порядка.

Катя нервно позвякивала на ладони связкой ключей.

Луна, как соглядатай, сквозь деревья заглядывает в сад, сырой и синий. Дождь будто бы прошел в саду: так ослепительно блестят листьями кусты.

Сергей вонзает в землю лезвие лопаты.

Яма перед глазами, под ногами бездонна и черна. На дальнем ее краю на корточках сидит Катя, прижав к коленям остренький подбородок, и улыбается бессмысленно, как блаженная.

Лопата взрезает землю со стеклянным звоном. Монотонное паденье капель — с мокрых листьев, что ли? — невыносимо. Невыносимо — собственное дыхание, предательское, неостановимое. Звуки ударяются о ночную тишину, твердую, плоскую, как стена, и гулко отлетают, множась, расползаясь.

Из тишины приходит неблизкий мягкий шорох автомобильных шин и ровный звук мотора.

Импровизированная могила, наконец, открыта. И Катя медленно поднимается, чтобы помочь Сергею. Босые ноги ее перемазаны влажной землей.

А звук мотора приближается и стихает.

Катя наклоняется, протягивая вниз руки, но так и застывает в полупоклоне, глядя безумными, нежными глазами куда-то за спину Сергея, и все улыбается, улыбается.

Пот, стекая по лбу, жжет глаза. Сергей бесполезно облизывает пересохшие губы.

С усилием, обреченно, он все же поворачивает голову: с той стороны забора, о забор небрежно облокотясь, стоит Романов. Он смотрит дружелюбно. Кажется, сейчас он улыбнется и приветливо кивнет Сергею, как дачный сосед — дачному соседу. А на дороге — машина с отворенной дверцей, и машина эта отчего-то Катина старая «Волга».

— Пора,— произносит ласковый настойчивый Катин голосок.— Пора. Время уходит.

Сергей открыл глаза.

Ночь. Удивленное терпеливое Катино лицо. Истерзанное одеяло на полу.

Сел. Вытер ладонью мокрый лоб.

— Чертовщина какая-то,— сказал хрипло.

Сон отодвинулся, забываясь почти сразу,— только этот невыносимый звук остался — капли воды все падали и падали монотонно. Сергей понял, прислушиваясь: это в кухне из неплотно завернутого крана.

— Пора,— сказала Катя.

Луна катилась в облаках, влажная, как человеческий глаз, съеденный бельмом. Листья блестели зеркально. Но тишина сада была другая, не та, что во сне, живая, отвечавшая шагам, прикосновениям, движениям.

Сергей копал.

Катя сидела на корточках, прижав к коленям подбородок, смотрела, как он копает, по-детски сосредоточенно хмуря лоб.

— Сейчас мы его вывозить не будем,— сказала Катя.— Утром закончим, а то мотор услышат.

Она встала, отошла к забору, шурша палыми листьями, и стояла там, чутко прислушиваясь к спящим соседним дачам, положив ладони на забор.

На земле лежал яркий полиэтиленовый мешок из тех, что предназначены для хранения одежды и снабжены для удобства пользования застежкой «молния».

Когда Сергей откопал, Катя прошуршала к другой стороне ямы, чтобы помочь, и наклонилась, протянув вниз руки.

Мягкий шорох автомобильных шин дурным навязчивым повторением сна пришел к ним из тишины.

Сергей слушал, замерев.

— Ну же,— позвала Катя.

Он оглянулся затравленно на дорогу: она была пуста.

Не докатившись до них, автомобильный голос начал отдаляться и стих совсем.

— Берись,— сказала Катя.— Чего ты?

— Так. Ничего,— он вытер пот со лба.

— Неврастеник ты у меня,— нежно сказала Катя, наклоняясь.

Сергей смотрел на нее, недоумевая. Стоит ведь, милая, над телом мужа, а на лице ни тени страха, волнения, отвращения... какие там еще чувства могли бы и должны были бы возникнуть в ее душе, а она... в самом деле, безумная она, что ли?

Они сделали так, как решила Катя. Спать уже не ложились. С трудом, накачиваясь кофе, дождались утра. А утром Катя вывела машину.

Они затолкали в багажник тело убиенного, запакованное в полиэтиленовый мешок, и отправились в лес, где тело было предано земле вторично.

Возвращались молча. Бессонная ночь не располагала к разговорам. Солнце уже веселилось, ослепляя.

— Спать, спать, спать,— пробормотала Катя с усталой радостью славно и не без пользы потрудившегося человека.

Они уехали, и Сергей, холодея, все посматривал искоса на изящный Катенькин профиль.

Так она осталась одна, но ее сознанию не сразу открылся смысл случившегося.

Сначала Катя ждала, стараясь отвлечь себя хозяйственной суетой, с привычным замиранием посматривая на дорогу, думая нетерпеливо — вот ведь оно как, уже вечер приближается, а его все нет и нет.

Но потом была ночь, пустая, холодная, ей предстояли еще и еще такие ночи — с шорохом листьев за окном, что ей мерещится — под его ногами, и тогда она стремительно поднимала от подушки голову, думая с тревогой — вот оно как, ночь тянется и тянется, и его все нет и нет.

В ту ночь ей все-таки удалось заснуть, но на рассвете ее разбудила глухая тишина: это замолчали часы, стоявшие на каминной полке. Она лежала, прислушиваясь, и вдруг отчетливо и просто поняла, что он ушел, что его не будет больше.

Она поднялась и пошла в ванную комнату, где висела его выстиранная, влажная еще рубашка. Только теперь она заметила, что со стеклянной полочки перед зеркалом исчезли характерные свидетельства присутствия мужчины в доме — и бритва его, и тюбик с мыльным кремом, и помазок.

После той ночи времени не стало. Утро ли, день, вечер ли был за стенами дома, оставалось неясно да и безразлично. За стеклом сменяли друг друга то что-то серенькое, тусклое, сырое, то нечто солнечное, великолепное. Катя отмечала только сумерки. Они воспринимались тяжелее всего: необъяснимый холодный ужас опутывал ее паутиной с приходом сумерек. Катя закутывалась в одеяло и пережидала, забившись в какое-нибудь узкое пространство, вроде угла между шкафом и диваном или стеной и столом. А когда за стеклом становилось темно, ужас отпускал ее, и она послушно ложилась в постель, честно закрывала глаза, лежала так, может быть, минуты, может быть, часы.

Она ходила по дому в ночной рубашке. Естественно, не умывалась. Естественно, ничего не ела. Иногда она пила воду в кухне из-под крана.

Однажды позвонили в дверь. Катя легко взлетела на второй этаж и, воровато приотодвинув занавеску, посмотрела вниз, это пришел Романов.

Он потоптался под дверью, постоял под окном, вытягивая шею, бесполезно всматриваясь в недра дома.

Катя наблюдала за ним с лукавой радостью, как ученица, притаившаяся от надоевшего учителя. Он был для нее как посланец иного мира, потому что с Митенькою был заодно. Но тот тянулся жалобными истлевшими ручонками из минувшего, а этот из грядущего взывал заботливо и гневно к ее полузадохшейся совести. Жрец Фемиды.

Жрец Фемиды ушел.

— Вот так,— сказала Катя и засмеялась.

Впрочем, сам того не ведая, наш несбывшийся Порфирий Петрович сыграл-таки определенную роль: он помог женщине очнуться от изнурительного оцепенения чувств.

Прежде чем выйти из дому и вывести на дорогу железную свою лошадку, Катя долго умывалась, тщательно одевалась и даже выпила кофе. Она отправилась на розыски бесценной, ненаглядной своей пропажи. Нет, бедная женщина вовсе не рассчитывала вернуть утраченное на место... Да и вообще — ничего, ничего мне от него не нужно, я только хочу спросить его: почему?, пусть он скажет, я спрошу его: за что?, пусть объяснит, и больше ничего, ни-че-го больше, а уж я-то справлюсь, я-то сумею, я выживу, но вот так, так, так я не могу больше — когда воздух точно разреженный и я заглатываю его старательно, судорожно, а мне дышать нечем!

После ряда несложных разнообразных усилий розыски утраченного очень скоро примчали Катю к пансионату, привели ее, можно сказать, прямехонько в кабинет физиотерапии.

Она теперь знала и понимала все, что ей было нужно, а что ей было не нужно, что ей просто не хотелось знать и понимать, она отбрасывала как несуществующее.

Коварного медицинского работника Катя нашла на его рабочем месте. Пчелиное гудение целебного аппарата где-то за плотной шторой в ряду кабинок. Астматическое дыхание невидимого пациента. Невнятный — из соседнего кабинета — концерт по заявкам радиослушателей.

Соня сказала:

— Слушаю вас.

Она бросила невнимательный взгляд на подошедшую, тихо застывшую по ту сторону стола Катю и продолжала скрести авторучкой по трупно-зеленой бумаге физиотерапевтических анналов, подперев ладошкой левой руки пушистую голову. Прелестный Нестор прогреваний и ультразвука.

Катя молчала. Ей, собственно, и говорить-то было нечего и незачем. Она просто ждала, когда ее узнают, вспомнят.

Ее узнали, вспомнили. Авторучка зависла неподвижно, целясь в текст. Потом Соня неторопливо, неуверенно, будто бы что ища, потянулась, зашелестела бумажонками на краю стола, по виду медицинскими, направления-рецепты, деловито перекладывая, вроде как для вящего порядка — меньшие поверх больших. Аккуратность маньяка. Очевидно, это увлекательное физическое действие произвело на Соню психотерапевтический эффект («Вам спокойно! Мышцы ваших бедер...»), потому что Соня подняла к Кате уже достаточно наглые, вопрошающие глаза.

— Слушаю вас,— повторила с легким, едва заметным напряжением, с подчеркнутой предупредительностью.

Катя смотрела на нее, улыбаясь. Она бы, может, и ответила, но рот свело от ненависти, челюсти не разжать.

И, увидев, как она смотрит и улыбается — одними только плотно стиснутыми губами, а глаза холодные, неподвижные, как у мертвой, Соня пролепетала:

— Сережа,— и, втягивая голову в плечи, отстраняясь, как от удара, уже в полный голос: — Сережа! — но захлебнулась в крике с таким умопомрачительным всхлипом, точно кто-то вовремя и грубо пережал ее нежное горлышко.

Он — на ходу натягивая на голое тело рубашку, припрыгивая и ковыляя неловко на полувсунутых в кроссовки ногах. Он. Сережа. Се-ре-жа.

Сразу понял все. Схватил Катю за руку, поволок ее за собой. Он быстро тащил ее по каким-то светлым узким коридорам, пустым лестницам.

Катя торопилась следом, не успевая, прыгая через две ступеньки, счастливая.

Так, в бодром спринтерском темпе они выбрались на задний двор. Нечистый развал вокруг помоечного контейнера, глухая бетонная стена с куриной лапкой пацификов и матерным словом, счастливая толстая кошка на газоне. Здесь они остановились, оба — тяжело дыша, она — уставясь на него, как на идола, он — оглядываясь по сторонам.

— Я не могу без тебя,— сказала Катя.— Не уходи.

— Только давай без вот этого,— попросил Сергей, морщась.

— Не уходи,— сказала она.— У меня не получается без тебя жить.

Он застегивал рубашку, заправлял ее в джинсы.

— Ты только не дергайся, Катенька,— сказал он.— Все будет хорошо. Ты же умница. Ты красивая женщина. У тебя квартира, дача, машина. У тебя все еще будет.

Она слушала его внимательно, как собака — хозяина.

— Я не могу без тебя жить,— сказала она потом.— Я без тебя умираю.

Она улыбалась растерянно и виновато, смотрела вопросительно.

— Ой, мать,— он вздохнул,— я из-за тебя в психушку соскочу.

Тогда она сказала:

— Живи, как хочешь. Только не уходи. Тебе девка эта нужна? Пусть будет. Живи с ней. В дом ее приводи. Только не уходи.

— У тебя с головой все в порядке?

С рубашкой Сергей покончил и теперь завязывал шнурки, вольно болтавшиеся на кроссовках.

— Я понимаю, я мешаю тебе,— сказала она и вдруг предложила: — А ты меня убей.

Он обернулся, вздрогнув, и увидел ее смеющиеся глаза.

— Тебе же не привыкать, родной ты мой! — весело напомнила она.

Он ненавидел сейчас эту женщину и боялся ее.

Он шагнул к ней, ухватил пальцами за волосы — и как только голову не отвернул? — и увидел ее взгляд, радостный, властный, высокомерный.

— Ты приходи,— сказала она.— Я тебя ждать буду.

Он и в самом деле мог бы убить ее сейчас. Он понял это и оттолкнул, почти отшвырнул ее от себя.

— Я тебя всегда жду,— сказала она и смотрела так нежно, так преданно, лапушка.

— Ведьма,— сказал он, сатанея от бессилия и злости.

Катя улыбнулась ему виновато, развела руками: что, мол, поделаешь, какая есть.

Она неслась не через поселок, а кружным путем, по старой дороге, теперь осиротевшей без машин и людей и потому позволившей Кате выжать из ее скакуна все его лошадиные силы.

Слепящее мельканье вытянутых теней. Задержанное на вдохе дыхание. Холодок в — Соня сказала бы — грудной полости.

В замшелом сумраке полудетской памяти скользнуло что-то библейско-былинно-мифологическое, о каких-то врагах, хазарах-халдеях, что ли, которые сами — суд и власть и нет над ними закона, и кони их прытче вечерних волков. Вот это — о вечерних волках — особенно запомнилось, видимо, изумив магнетической дикостью словосочетания. Катя, вспомнив, подумала о себе в поэтическом злобном упоении скоростью — я тоже вечерняя волчица (ах, ах, какое самомнение, деточка!), но она думала — и плевала я на всех вас, и будьте вы все прокляты; она думала — я тоже сама суд и власть,— и это было уже опасно.

На приятно-основательном старом диване в «Митенькином кабинете» под стоны и взвизги пружин энергично совокуплялись полуодетые Соня и Сергей.

— Уедем, уедем,— бормотал он, тыкаясь лицом в ее пушистые волосы, в ее душистую шею.— Уедем давай. Спрячемся где-нибудь.

— В мужья просишься, детка? А на фиг ты мне сдался? — она улыбалась польщенно.

— Ну и сучка же ты,— беззлобно сообщил он.

— От кобеля слышу,— бойко отозвалась она.

Пауза прервала диалог влюбленных по естественным физиологическим причинам.

После чего Сергей отвалился к стене, а Соня одернула юбку.

— Вот бы Катька твоя пришла! — мечтательно ужаснулась она.— Ой, что тогда будет!

— Ничего не будет. Она разрешила.

— Иди ты! — изумилась девушка.— Ну баба у тебя! Класс!

— Катю не тронь,— предупредил Сергей.

Ревность легкой тенью неприятно исказила хорошенькое Сонино личико.

— Всю юбку помял, сволочь. А чего это — «не тронь»?

Не ответил.

Соня приподнялась на локте, целовала его закрытые глаза, поглаживая ласковой лапкой его влажную грудь.

— Слушай, расскажи, как ты мужика-то ее прикончил?

Сергей открыл глаза.

— Ну расскажи,— канючила она.

— Ты что, совсем, что ли?

— Ну как, как ты его? Топором, да? Нет? А как? Задушил? Да? — она навалилась вдруг на Сергея, смеясь, схватила руками за горло.— Жалко, что ли, рассказать? У, жадина-говядина!

И тут Сергей выдал ей хор-рошую оплеуху, пришедшуюся по розовой щечке. Ну не хватило у него чувства юмора, что поделаешь, бывает. Зато у Сони хватило.

— Ах ты дрянь! — захохотала она, садясь.

Растрепанные бронзовые волосы, золоченый кооперативный крестик, вскочивший с груди на загорелое плечо, смазанная тушь на веках.

Сергей опрокинул Соню, подмял ее под себя.

— Убивают,— лукаво хихикнула снизу Соня.

Он зажал ее рот своим.

На площади перед загородным рестораном был базар.

Катя уже купила яблоки, помидоры и еще кой-чего, не произраставшее в саду ее дома, когда заметила тех двоих.

Соня и Сергей не столько покупали, сколько приценивались, болтали с торговками, рассматривали ужас до чего трогательных котят в картонных ящиках и ярких попугайчиков, развлекались, меряя меховые шапки.

«У него есть одна особенная улыбка, очень явная, откровенная, но такая стремительная, такая мимолетная: он не улыбается — он дарит тогда улыбку. А на руке выше запястья тривиальнейшая лиловая татуировка — толстенькая, расплывшаяся буковка «С». А еще есть такой жест — он меня очень забавляет — в моменты озабоченности морщить лоб и мелко-мелко поглаживать кончик носа согнутым указательным пальцем. А на внутренней стороне предплечья — беловатый шрамик, воспоминание о ноже, нежный, как складка на молочной пенке. И вот я принимаю его всего, все его жесты, манеры, словечки, болезни, и это уже не его, это такая же часть меня, как мое дыхание или взгляд, и даже эту его девку я готова принять наподобие дурной привычки, вроде как неумение пользоваться носовым платком. Я готова, готова, я готова принять, но меня-то об этом никто не просит, вот ведь незадача».

Катя повернулась и деревянными ногами пошла прочь.

Она уже сидела в машине, когда они ее заметили.

— Какие люди! — крикнула Соня, раскинув руки.

Катя опустила стекло.

— Радостная встреча,— без улыбки сказала она.

— Будет врать-то,— тоже без улыбки сказала Соня.— Только это ведь не моя вина, подруга. Так что зла на меня ты не держи. Лучше подбрось до поселка.

Сергей подошел и встал за ее спиной. Он смотрел на Катю.

— Садитесь,— сказала она, не глядя ни на него, ни на нее.

— Не надо,— сказал Сергей.— И так дотопаем, ножками.

— Вот сам и давай ножками, а я прокачусь.

Соня первой забралась на заднее сиденье. Сергей еще постоял возле Кати,— но она не смотрела на него, и он поплелся следом за Соней, устроился рядом с ней.

Катя вела машину, вцепившись в руль. Она смотрела перед собой глазами, слепыми от ненависти и отчаяния, и слушала короткие смешки на заднем сиденье, невнятные переговоры.

Еще раньше, прежде чем они подъехали к мосту, Катя поняла, что она будет делать теперь. Она думала: я ее не звала, видит Бог, я этого не хотела, она села в машину сама, так что, выходит, она сама попросила меня об этом.

Перед въездом на мост, Катя остановила машину. Она так долго сидела молча и неподвижно, что Сергей не выдержал.

— Что ты? — спросил он.

Она ответила не сразу:

— По-моему, колесо спустило.

— Ну вот,— расстроилась Соня.— А может, дотянем? Тут ехать-то всего ничего.

— Может, и дотянем,— сквозь зубы отозвалась Катя.— Пойди посмотри.

Сергей послушно полез из машины.

— Стой,— сказала Катя.

Он замер, уже вытянув одну ногу из машины, уже нырнув головой в дверь.

Катя посмотрела на него очень внимательно. Она прощалась с ним, но он этого не понял, хотя мог бы догадаться, все ведь только к тому и шло.

— Что? — спросил Сергей.

Она улыбнулась ему и сказала:

— Заднее левое.

Катя видела через зеркальце, как Сергей обходит машину. Она не стала дожидаться, когда он, проверяя, стукнет ногой по резине, нажала педаль газа и рванула вперед.

Соня крикнула сердито:

— Дура! Куда?! — поняв случившееся только как ревнивое бабье хамство, но Катя глянула на нее коротко через плечо и Соня все поняла, увидев ее страшные глаза, их безумное бесовское веселье.

Машина взлетела на середину моста, резко повернула через полосу встречного движения и, пробив парапет, перевернувшись в воздухе, рухнула в реку.

Жалкой, жестокой пародией сбылось давнее желание Кати, мучавшее ее иллюзией власти и свободы.

И ничего не переменилось. Безмятежное небо, ветер в голых деревьях. Только одинокий мужчина на мосту, маленький человечек, распахивая в крике рот, присел на корточки, сжав ладонями лицо, да вода недолго бурлила в том месте реки, куда ушли две человеческие жизни, лишенные сознания вины и потому недоступные для раскаяния.

Паблисити-фото

Беседу ведет Александр Зотиков

Александр Зотиков. Вас, наверное, часто спрашивают о том, почему роман «Это я — Эдичка!» написан матом?

Эдуард Лимонов. Никакого теоретического подхода у меня не было. Это были самые нормальные слова, которые только и подошли для изображения шоковой ситуации столкновения с другим миром, другой страной. Да еще такой, как Америка, с ее совсем уж... железной цивилизацией. И герою моему, которым оказался я сам, естественно было ругаться, злобствовать, скрежетать зубами. Меня уже тогда какие-то эмигрантские критики упрекали в том, что я написал эту книгу на мате и на советском языке. Но это как раз нормально: ведь это единственный язык, который был мне доступен. Что еще раз доказывает: это честная книга. Я не знаю, достоинство это или нет, но там как раз человек заговорил своим языком. И это был шок для критиков, вернее, лучше назвать их противниками. Нет, ну в западной прессе была и настоящая критика, позднее, но в русской эмигрантской прессе — не было. Они меня встретили точно так же враждебно, как теперь встречает мои даже куда более уравновешенные произведения советская критика, то есть отрицательно. Очевидно, у них общая ментальность. Ведь эмигрантская критика это, собственно говоря, выгнанная из Советского Союза советская критика. А я, к счастью, советским писателем никогда не был.

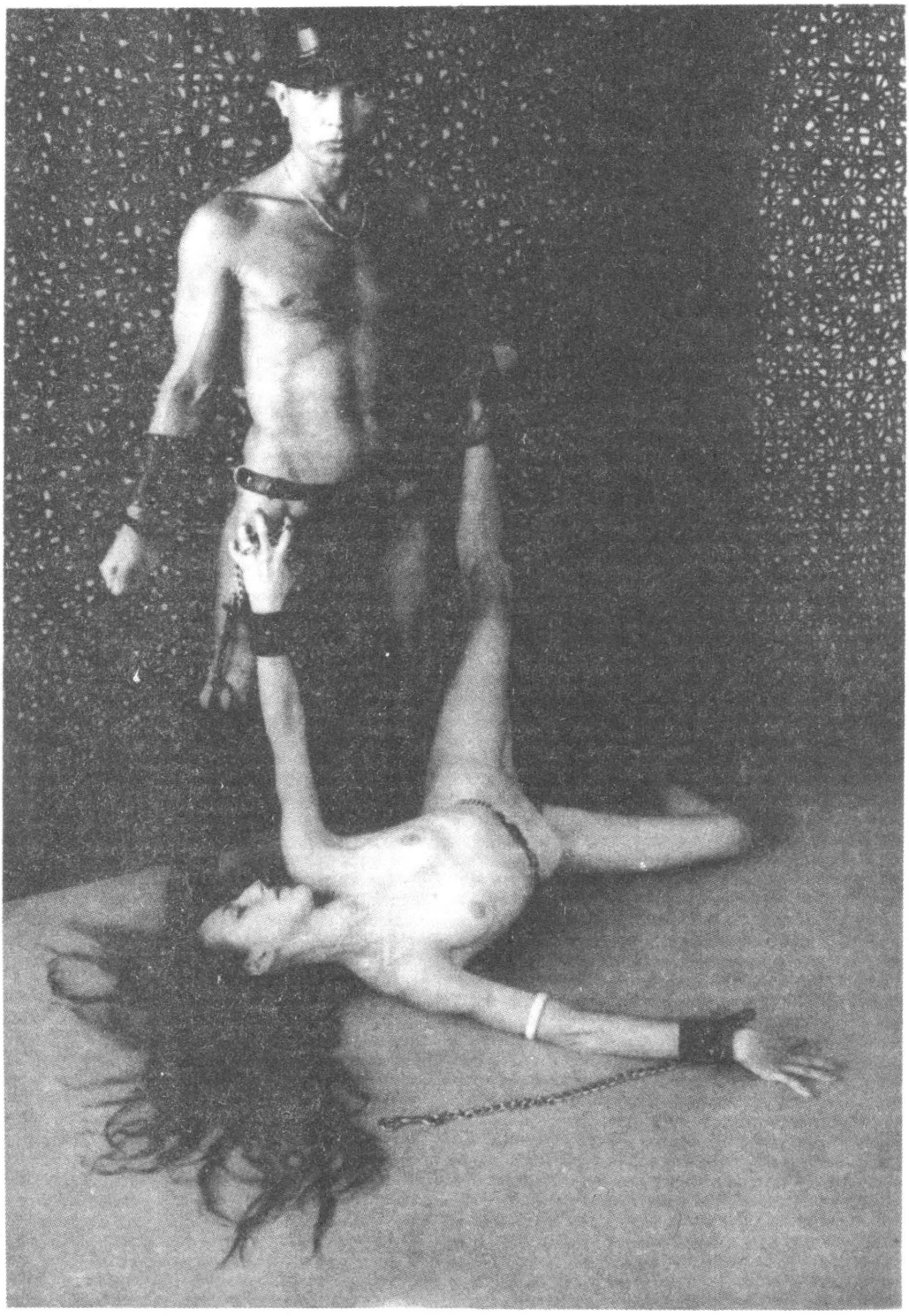
Я был в России поэтом, и никогда меня прежде не печатали в советских изданиях, ни рубля я от них не получил. Никогда не был членом никакой организации (даже комсомола членом не был), кроме всяких необязательных ассоциаций поэтических — я дежурил с поздними СМОГистами в Москве. Официально к советской литературе я не принадлежал, не читал ее, и ее предрассудки надо мной не тяготели. Я воспитался среди людей русской контркультуры 60-х годов. То есть я из той же приблизительно среды, из которой вышел Бродский. Только он испытал на себе большое влияние Ахматовой, классицизма русского, а мои стихи, например, в свое время кто-то сравнивал со стихами обериутов... В любом случае, я принадлежал к очень, совсем уж задавленной школе. Нет, я не оспариваю свою «советскость» — я прожил в Советском Союзе достаточно много времени. Но я отрицаю, что я советский писатель, и только. Меня не деформировали правила игры советской литературы. Я даже никогда не стремился опубликоваться, как это ни странно,— до 1974 года, года отъезда из Союза. Тогда я просто решил проверить, что мне ответят, и разослал свои стихи по редакциям. А до этого меня вполне удовлетворяло то, что я каким-то образом расту и развиваюсь в поэзии, общаясь с очень крупными, на мой взгляд, творцами контркультуры. Нет, я не лишен желания славы, далеко нет, напротив — я, скорее, амбициозный человек, но у меня не было желания лезть в это такой ценой. Не знаю, что бы со мной произошло, если бы я остался в Советском Союзе,— это большой вопрос,— но я вовремя принял нужное решение, воспользовался ситуацией и сбежал.

А. Зотиков. А стихи вам тогда с какими словами возвращали?

Э. Лимонов. Ой, много было всего. Называли, помню, немцем, пишущим на русском языке. Очень многих — надо отдать им должное — мои стихи заинтересовали до степени крайнего раздражения. Мне иногда писали ответы на четыре страницы. Может быть, потому что им нечего было делать, сидя в своих редакциях? «Юность» мне в свое время отказала, нынешний редактор журнала Дементьев — где-то у меня был его ответ... нет, я, кажется, уезжая из Америки, сдал его в архив, в Техасский университет. Дементьев, по-моему, написал, что «ваши стихи — не для широкого читателя, они экспериментальные», что-то в этом духе.

А. Зотиков. Каковы ваши литературные «предки», как вам кажется?

Э. Лимонов. Меня это как-то не интересовало. Нет, ну если хотите, я с удовольствием... Я очень люблю Константина Леонтьева. Его сейчас рассматривают как какого-то философа чуть ли не славянофила, каковым он никогда не был, а был — употребить загаженное слово «патриот» тоже вроде нельзя — но он был великолепный русский человек, который презирал, скажем, Европу за ее мелкобуржуазность. И если бы он сейчас воскрес на один день и увидел, что происходит! — восторжествовал «средний человек», которого Леонтьев так боялся. Он — один из немногих людей XIX века, кто оказался прав в своем видении будущего. У него подчас великолепный стиль. Его романы читать сложно: они очень затянуты и не очень талантливы, но в них есть великолепные экспрессионистские, здесь и там рассыпанные блестки.



Он, как это по-английски, «bizarre genies». А русский гений обыкновенно плоский, и все русские больше любят своих плоских гениев. Когда же у них появляются взрывчатые, «шампанские» гении, вроде того же Леонтьева или Бакунина (и даже Розанов, при всей его маскировке под обывателя, был очень взрывчатый дядя, если уж не гений, то полугений — точно),— тогда русские этих гениев сторонятся, предпочитая им другой тип, как то: Чехов, Толстой. На мой взгляд, Леонтьев будет входить в моду — это плохо. Но он великолепен, он весь на противоречиях. Плюс все это скреплено его не традиционно русской personality: он любил турок, обожал турецкий образ жизни, исхлестал кнутом французского консула за какие-то прегрешения... Вот если говорить о людях, которые предшествовали мне, я с удовольствием видел бы себя в их компании. Если, разумеется, хватит сил и таланта.

Ну есть и масса западных людей, столь же великолепных. Есть великолепный Мисима, совсем неизвестный в Советском Союзе. Самурай-стоик, ушедший из жизни с невероятным жестом [1]. Есть Оскар Уайльд — пьесы его я не люблю, а вот афоризмы и великолепные несколько статей, скажем «Упадок лжи» и «Душа человека при социализме», это — высшего класса, стопроцентной элегантности. Но вот в России почему-то хотят, чтобы писатель был скучный, серый тип с принципами. Против Толстого возражать трудно, но почему же не допустить рядом и Константина Леонтьева? Ну, сейчас допускают — через сто лет после смерти...

Вот я представляю, в конце концов напечатают мой роман «Это я — Эдичка!» в Москве, и сколько на него будет вылито грязи. Вернее, на меня. Вместо того чтобы радоваться, что среди плоских и правильных, как всегда, талантов есть и такой, младший сын — футболист[2].

Вот я прочел в «Новом мире» рецензию на свою повесть «У нас была Великая Эпоха», и она меня не удивила, потому что я всегда был уверен, что «Новый мир» — это на самом деле «старый мир». Но удивило меня желание автора рецензии сразу убрать человека со сцены, наклеив на него несколько ярлыков. Вполне «сбалансированная» повесть — и то меня тотчас же обвинили в желании протащить сталинизм, в том, что я пишу свои книги, соответствуясь с обстановкой. Но хотя между моей первой книгой и «Великой Эпохой» лежат четырнадцать лет, уже по «Эдичке» совершенно ясно, почему я могу быть автором повести «У нас была Великая Эпоха»...

Удивительно желание взрослых дядь от литературы тотчас же убить что-то, для них непривычное. У меня есть подобный опыт: время от времени я печатаю свои рассказы в лос-анджелесской «Панораме» — единственная эмигрантская газета, которая меня печатает. Так вот там я могу напечатать рассказ о Франции, но рассказы, основывающиеся на материале Соединенных Штатов, я не могу опубликовать, потому что это им слишком близко, это их реальность. Поэтому они очень обижаются на такие рассказы и всегда аккуратно их отвергают. Ну я и посылать перестал. То же самое и с советскими: они отрицают взгляд кого-либо другого на их действительность, им кажется, что они — держатели самого разумного и самого нужного взгляда.

А. Зотиков. Вам вообще, наверное, часто отказывали?

Э. Лимонов. Мне отказывали необыкновенное количество раз, и даже до сих пор еще отказывают. Например, от «Великой Эпохи» французское издательство «Альбан Мишель» отказалось. Они в то время, когда покупали эту книгу (это было в 88-м году), как раз бросились на «перестроечную» советскую литературу. Купили Рыбакова и все прочее, и вдруг... я. Им, видно, стало не по себе. Моя литературная карьера вообще была нелегкой, и мне стоило больших трудов что-то напечатать до тех пор, пока я не пробился на западный рынок — на французский, потом на американский. Первая моя книга («Эдичка») вышла только через семь лет после того, как она была написана. Потому что русский писатель должен был быть представлен либо как советский писатель, либо как писатель-диссидент, а я под эти категории не подходил. Пришлось долго бороться, чтобы утвердить себя как такой тип писателя, доказать право на свое видение мира. Так что статья в «Новом мире» не только глупая, но и ложная: якобы все стремились покупать Лимонова, и с коммерческой точки зрения я только и делаю, что стараюсь угодить издателям... Это совершенно противоположно действительности. Сейчас, конечно, с огромным количеством книг, вышедших на разных языках, мне уже легче и издателя находить и легче навязывать свою точку зрения. Но это не мешает тому, что меня многие не любят и здесь, на Западе. За наглость определенную («наглость» — имеется в виду моя независимость).

А. Зотиков. Владимир Максимов, например, говорит, что вы хотите войти в литературу не с ключом, а с отмычкой, то есть, как я понимаю, добиться успеха запрещенными, шоковыми средствами.

Э. Лимонов. Никаких шоковых средств. Вот, например, в том же «Новом мире» мой критик очень часто ссылается на книгу Мирчева «15 интервью», изданную в Нью-Йорке. Там есть моя фотография, которую я им из хулиганства дал,— фотография была сделана в свое время тоже из хулиганства, для того, чтобы употреблять ее в паблисити к книге «Палач». Там изображен автор (я) в костюме садиста, в кожаных сапогах, кожаной фуражке, и лежащая внизу голая женщина. Ну, вы меня извините, я смотрел множество фотографий советских писателей — так они тоже безумно «сделаны» для паблисити. Вот в «Литературной газете»: сидит Белов в разрушенной избе, выпавшие стекла, он с бородой, в помятой рубашке, на деревянном столе в занозах лежит какая-то... знаете — под стеклом, в раме, много фотографий старых? И он с остекленевшим взглядом, смотрит на них. Это ни-

[1] Знаменитый японский писатель и актер Юкио Мисима сделал себе харакири после неудачной попытки вместе с группой офицеров поднять мятеж в воинской части.— *Прим. ред.*

[2] Во время беседы Э. Лимонов еще не знал о том, что его роман «Это я — Эдичка» уже вышел в Москве.— *А. З.*

чем не менее фотография-паблисити, с точки зрения любого специалиста в этой области, чем моя — в садистском костюме. Тем более в моей книге действительно — история одного поляка, сделавшего карьеру в Нью-Йорке в качестве профессионального садиста. Садистского там — только его якобы профессия, а все остальное — социальная история жизни и смерти эмигранта в Америке, моя продолжающаяся тема. Но Белову можно, можно Астафьеву — фотографию его я тоже видел: вдалеке березы, вокруг пейзаж, он стоит у колодца с ведром, в клетчатой рубашке, опять же смотрит вдаль, зори... Вы меня извините — чем мои паблисити-фото более наглые, чем его? В сущности, разницы совершенно никакой. Постановочная вещь, без этого сейчас вообще невозможно книгу продавать: издатель требует. Так что вот: или мы оба пошлые — и Белов с разбитым домиком, и я с кнутом и женщиной, или мы оба невинны, а просто вписываемся в соответствующий контекст.

Конечно, к литературе это уже почти не имеет отношения. Книга ведь делается за письменным столом. А тут уж ничем не поможешь.

Петр Вайль, Александр Генис

В Москву! В Москву!

Все, кто попадался на дороге,
были выше меня ростом.
Э. Лимонов

1.

Вражду, которую испытывают к Лимонову, можно, пожалуй, назвать классовой. Его роман «Это я — Эдичка!» вызвал смутное, но весьма болезненное ощущение предательства.

Дело тут не в политических декларациях, не в бранной лексике, не в сексуальных откровенностях — беда в герое. То есть в Лимонове.

Чтобы спасти его реноме, некоторые пытались пойти на подлог, попытались увидеть в Эдичке маску, этакого антигероя, под которым скрывается вполне благонамеренный, привычный автор.

Честно говоря, не вышло. Не вышло притвориться, что Эдуард Лимонов и Эдичка — разные люди. Не вышло увидеть приличного писателя и его безобразного персонажа. И вот приходится признать, что Лимонов — один. Что все увертки тех, кто хотел выручить попавшего впросак автора, ни к чему не ведут. Проза Лимонова не оставляет надежды на двусмысленные толкования — он сказал именно то, что собирался: «Эдичка — это я».

Что делать, любить Лимонова не за что. Уже тут мы сталкиваемся с первым испытанием нашей читательской терпимости. А почему, собственно, мы должны любить Эдичку? Достаточно того, что автор любит своего героя. Для него это естественно: герой-то он сам. Другого нет и, как показало дальнейшее развитие событий, скорее всего и не будет.

Однако неприязнь к Эдичке со всем его стыдным эксгибиционизмом не мешает жадно интересоваться этим типом. Что-то в нем есть. Но что?

В одном интервью Лимонов сказал, что ненавидит гуманистический миф русской интеллигенции. В этой кощунственной декларации есть правда — настолько простая и горькая, что проще было бы счесть ее позой.

Суть этой правды заключается в том, что Лимонов неинтеллигентный писатель. Сочетание это на русский слух кажется оксюмороном — больной здоровяк, нищий богач, писатель-неинтеллигент.

Однако логический нонсенс тут только в русской трактовке и литературы, и интеллигенции. Привыкнув наделять художественное творчество расширительным смыслом, мы вывели словесность так далеко за пределы слов, что не можем признать за писателем права быть индифферентным к проблемам нравственности.

Подспудно мы глубоко уверены, что писатель всегда на стороне добра. Мы еще готовы простить автору подозрительно пристальный интерес к злу (как Достоевскому), но только тогда, когда верим в его, пусть скрытое, намерение исправлять пороки.

Однако согласимся, что литература не предусматривает такой постановки вопроса. Это русская традиция — традиция, в которой с древних времен смешались светские и религиозные функции литературы,— наделила словесность нравственным императивом.

Вообще-то литература — это искусство рассказывать истории, а не направлять душу.

Лимонов претендует на первую часть этого определения и с ненавистью относится ко второй. Гуманистическим мифом он называет все, что принесло русской словесности славу,— сочувствие к слабым, веру в искупительную силу страдания, тягу к справедливости, жертвенность, стремление к духовной гармонии, презрение к благополучию, неяркую степную красоту. Короче, все то, что мы вспоминаем, когда смотрим на портрет знаменитого человека в пенсне. Но как раз его-то Лимонов

Впервые напечатано в журнале «Синтаксис».

и ненавидит, и над столом его вызывающе висит портрет совсем другого человека — Дзержинского. Лимонов в отличие от прочих русских писателей не хочет быть похожим на Чехова. И если для этого надо отказаться от звания русского писателя, то Лимонов не прочь.

И действительно, Лимонов пишет уже не для соотечественников. Вернее, на соотечественников он смотрит со стороны, испытывая к ним интерес скорее этнографический. Внимание его к деталям российской, в том числе и собственной, жизни отличает жестокое любопытство постороннего исследователя. Так, описывая родные харьковские предместья, автор ощущает себя Миклухо-Маклаем Салтовки, принужденным жить среди околозаводских папуасов в силу обстоятельств и чуть ли не научной добросовестности.

Предательство интеллигенции — необычная тема в новейшей русской культуре. Лимонов дерзко вышел за пределы симбиоза слова и морали.

Книги Лимонова — это свидетельство социальных и нравственных, а не эстетических потрясений русского общества. Соответственно и разговор о его прозе требует скорее анализа социально-психологического, чем художественного.

Дело в том, что Лимонов предал не только интеллигенцию, но и модернистскую поэтику, взрастившую его как поэта. Стихи Лимонова лежат в границах поэтической условности. Они имеют отчетливую форму, обладают всеми качествами искусно организованного (стилизованного) текста. Стихи Лимонова не сливаются с автором. В прозе же Лимонов уже неотличим от своего текста.

Переход к прозе зафиксировал иное художественное качество лимоновских текстов: он отказался от приема. Повествовательная ткань его романов рассчитана на прямое восприятие. Тут нет отчужденности автора от авторского персонажа. Кажется, что Лимонов попросту рассказывает «как было». Отказавшись от эвфемизмов в бытовом смысле, Лимонов счел эвфемизмом и саму литературу.

Прием оказался лишним тогда, когда выяснилось, что главное у Лимонова — он сам. Лимонов с выгодой поменял литературу на собственную личность. Он обнаружил, что отказ от «гуманистического мифа» сам по себе рождает острое художественное переживание. Введение в литературу нового социально-психологического типа сделало ненужным стилистические ухищрения: чем проще, тем лучше. Чем меньше в прозе остается от прозы, тем заметнее личность героя, тем ярче его эпатирующий взгляд на мир.

Поворот от поэзии (в широком смысле) к прозе обнаружил в лимоновских романах генетическую близость с неожиданными образцами. С удивлением мы обнаруживаем в его прозе ту же растворенность, незаметность формы, что и у какого-нибудь Ажаева или Павленко. Детальное правдоподобие, рабское следование реальности, страсть к примитивным художественным эффектам, простодушие самоанализа — все это можно выразить одной обобщающей формулой: литературная инфантильность.

Однако именно эта форма оказалась наиболее адекватной тому содержанию, которое занимает Лимонова. Лимонов бунтует против литературы. Он противопоставляет литературному мифу жизнь, и формы, в которые выливается его бунт,— жизнеподобны. Ведь и цель его — показать, каков мир, если на него смотреть не сквозь чеховское пенсне. То есть показать «как было на самом деле».

2

История, которую рассказал в своей трилогии («Это я — Эдичка», «Подросток Савенко», «Молодой негодяй») Лимонов, одна из тех, которую каждая литература не устает повторять — происхождение автора.

Сюжетное построение всех трех произведений совпадает со структурой романа воспитания. «Страдания юного Вертера», «Красное и черное», «Утраченные иллюзии», «Семья Тибо», «Мои университеты» — весь стандартный набор школьной библиотеки оставил свои следы на лимоновских страницах.

Если выстроить трилогию не по времени написания, а в соответствии с романной хронологией, мы легко узнаем в эволюции героя обычный «путь наверх» — от неопределенности детства через завоевание права на личность к всеобщему признанию. И — сопряженное с этим достижением разочарование. Это и есть карьера, вечным двигателем которой является грандиозное честолюбие

(оно-то и делает героя автором).

По законам этого жанра конфликт создает противостояние живого героя и косной среды. И как всегда конфликт обусловливается тем, что герой — поэт, а среда — толпа.

У Лимонова и поэт и толпа предельно конкретны. Сраженье его героя с миром происходит в четко очерченных временных, географических и социальных координатах.

Именно поэтому лимоновская биография разворачивается в то, что без натяжек можно назвать социальным портретом эпохи.

Однако и в этом не было бы ничего особо нового, и уж точно ничего пугающего, если бы Лимонов не использовал в своей трилогии открытый им еще в «Эдичке» принцип — писать без скидок на читательское ожидание.

Этот принцип часто принимают за писательскую искренность, подразумевая, что Лимонов и в самом деле пишет «как было». Но, конечно же, дистанция между описанием и реальностью неуничтожима. При всем стремлении автора не замечать листа бумаги, лежащего между ним и миром, его герой всегда позер, всегда на сцене, всегда лжет уже тем, что переводит эмоции в слова.

Добравшись до очередного «искреннего», то есть вопиюще непристойного, абзаца, читатель готов увидеть в тексте какую-то особую правду жизни. Но скандальность ситуации заключается не в решительности лимоновских описаний, а в нашей уверенности, что в литературе «такого» не пишут.

Лимонов уничтожил сферу интимного, введя ее в текст и отказавшись разделять жизнь на тайную и явную. Сперва многие не заметили, что его «искренность» распространилась не только на неприличности. (Как раз с этим все обстоит просто — у «Эдички» немедленно обнаружилось множество эпигонов, которые сочли называние вещей своими

именами продуктивной моделью для современной литературы.)

Важнее оказался способ письма, при котором автор не учитывает заранее заданную нравственную позицию — собственно, тот самый гуманистический миф, всегда присутствующий в нашем воображении. Нет у Лимонова невидимого внутреннего судьи, который взвешивает слово, соотнося его с тем, что положено, с тем, что само собой разумеется. Лимонов вырвался из плена прекрасного предрассудка, согласно которому человек — добр, а мир — справедлив.

Это не значит, что Лимонов эстетизирует зло в духе Бодлера. Он просто отказывается заранее разделять добро и зло, да и не знает, как это сделать.

Поэтому, кстати, читатели «Эдички» и не заметили, что в этом романе призывов к христианскому всепрощению не меньше, чем к террору. Это и понятно: любовь к людям — естественная для писателя эмоция, а вот ненависть требует оправдания — психологического, эстетического, социального.

Лимонов в эти игры не играет. Искренность его заключается в отсутствии заданного нравственного критерия. Он сам, без вмешательства читательского ожидания, желает наделять вещи ярлыками добра и зла.

Этот моральный эгоцентризм ближе всего к тому, что принято называть детской жестокостью,— неразвитая система моральных оценок, неспособность воспринять чужой духовный мир с сочувствием, грандиозный эгоизм, убежденность в безотносительности своей истины. Ну, и обратная сторона медали — свежесть чувств.

Из этой духовной инфантильности и произрастает лимоновская проза, а он с восторгом замечает: «Одно в моей жизни хорошо. Проверяя ее по своему детству, я вижу ни х... я его не предал, мое милое баснословно далекое детство. Все дети экстремисты. И я остался экстремистом, не стал взрослым».

Тут он не совсем прав: его детство отнюдь не так далеко, как ему казалось в «Эдичке», откуда взята цитата. Оно всегда было с ним и только ждало, когда автор решится найти свою «искреннюю» манеру, чтобы вылиться на страницы книги.

Этой книгой оказался «Подросток Савенко».

У 15-летнего героя по кличке Эди-бэби уже есть все, что нужно Лимонову, чтобы стать автором. И в Харькове первых послесталинских лет уже есть все, чтобы обеспечить книгу традиционным конфликтом романа воспитания. При этом кажется, что сознание подростка адекватно отражает моральную открытость выросшего автора. Для малолетки Эди поза супермена естественна, он еще не видит в ней пошлости, которая так часто портит страницы других книг Лимонова. Инфантильность подростка Савенко еще не шокирует капризной незрелостью — каким же ему быть в 15 лет?

Главная, трудно достижимая творческая задача Лимонова в этой книге заключалась в том, чтобы донести до читателя свой детский взгляд на мир, не омрачив его поправками и придирками взрослого человека. Чего в книге точно нет, так это умиления взрослого по поводу наивности ребенка. Все, чем живет Эди-бэби,— всерьез, не понарошку.

Роман туго закручен вокруг композиционного узла — Эди надо достать 250 рублей старыми, чтобы повести свою любимую девушку в компанию приятелей отмечать Седьмое ноября.

К этой роковой, недостижимой сумме герой будет возвращаться все время — он пытается ее одолжить у приятелей, выпросить у матери, наконец, выкрасть.

Поиски денег обусловливает блуждание Эди по дебрям харьковской окраины. А попутно вдоль этого композиционного стержня выстраиваются два плана книги. Один синхронный — это парад персонажей, населяющих харьковский пригород Салтовку, шпана, уголовники, приблатненные работяги, алкаши, наркоманы, убийцы. Они же — друзья, одноклассники, соседи. Омерзительный, злобный мир, который отнюдь не кажется таким герою. Он в нем живет естественно, со знанием дела, даже с любовью и уютом.

Эта среда существует по своим законам, а Эди их знает как свои пять пальцев. Он ориентируется в отношениях с этими зловещими людьми так же запросто, как в родных улицах, дворах, коридорах. И автор смотрит на окружающее глазами его малолетнего прототипа, а не своими или нашими.

Скажем, казался ли Чичикову естественным Собакевич или Ноздрев? Странными они были для Гоголя и для его читателей. А вот Эди-бэби ничуть не удивляет школьница Мушка, которая «баралась хором» с ивановскими ребятами. Интересует — да, но не пугает, не ужасает, не шокирует. В его мире Мушка — своя.

Живописуя вселенную своего детства, Лимонов обставляет ее бесчисленными деталями, которые придают срезу действительности фотографическую точность. Точность и во времени (так, на столе у капитана милиции Зильбермана лежат именно польские журналы), и в пространстве (по роману можно вычертить карту Харькова), и по социальному признаку («мир Салтовского поселка состоит из шпаны и противостоящих им мусоров. Огромное же море рабочих и служащих между ними Эди-бэби не принимает во внимание, ибо они не активны»).

К тому же мир этот говорит на педантично воспроизведенном приблатненном языке, знатоком которого Эди себя показывает (он определенно знает, что чихать надо так, чтобы получилось либо «а-а-птека», либо «а-а-борт»). Наречие это, со всей продуманной, а не случайной матерной лексикой, особенно важно в романе, потому что владение правильным языком служит пропуском в эту среду. Фальшь не только не уместна, но и опасна — она выдает чужого.

Тем не менее Лимонов не ограничивается очерком нравов, хотя немало берет и из этого жанра (как тут не вспомнить хотя бы горьковский «Городок Окуров», где героев тоже волнуют причудливые, чуждые читателю, материи: «А что, Яков Захарович, ежели водку чаем настоять — будет с этого мадера?»).

Другой план книги разворачивается в предроманном времени. В нем как раз и рассказывается о происхождении автора.

С первых страниц книги мы узнаем, что «Эди-бэби не такой, как они».

«Они» — это в первую очередь ненавистное

«козье племя», рабочие и служащие, которые встают по гудку, гуляют в праздники в тяжелых пальто, а в будни прячут свои вещи в нафталин. «Они» — это те, кто не знает, какую жизнь следует считать красивой. (Кстати, красивая жизнь для Лимонова навсегда осталась такой, которую представлял себе подросток Савенко — модные брюки, замороженное шампанское, чаевые без счета и женщины, которых все хотят.) «Их» Эди ненавидит, презирает и не жалеет. К «ним» Эди принадлежит по праву рождения, и от «них» он никуда не денется — ни в Бразилию (как он мечтал ребенком), ни на улицу, ни в тюрьму. Потому что со временем выяснится: «козье племя» — единственное, населяющее мир. И сам Лимонов — всего лишь пророк этой «пидармерии». На каждом новом витке своей жизненной спирали автор обнаруживает, что он перемещается в обществе вместе с багажом своего неприглядного происхождения. Меняется окружение Лимонова, язык, костюм, нравы, но не меняется провинциальная сущность убогой мечты о красивой жизни.

Но пока 15-летний Эди-бэби еще не понимает, что те, к кому он бежит,— приблатненные малолетки; опытные урки, шпана — тоже «они». Только классом выше.

Бегство удалось ему не сразу. Сперва он читал книжки. Но когда Эди узнал, что реальный мир не похож на книжный, когда он — на всю жизнь — убедился, что книги врут, он с радостью отрекся от стыдного детского увлечения — чтения: «Он решил стать другим человеком и стал им в один день».

Романтика нарушения закона — от школьного устава до уголовного кодекса — одарила Эди истерическим бесстрашием, чувством приобщенности к нарядной жизни, где «три срока — это как бы трижды герой Советского Союза», мечтой о власти над «козьим племенем» — ведь «любой пролетарий отпрянет перед ножом шпаны».

Литературная группа «Конкрет». Стоят: В. Холин, Г. Сапгир. Сидят: В. Бахчанян, Э. Лимонов, С. Лен. Москва, весна 1974

Но герой слишком стремительно превращался в автора, чтобы в конце концов не осознать: новый мир — все равно «они». Как только Эди понял свое новое окружение, он ощутил смутную неудовлетворенность. Эди не просто жил с харьковской шпаной, он еще и понимал ее — ее стимулы, интересы, цели.

В жизни Лимонова люди, которых он понял, возвращаются в разряд «пидармерии». Он их преодолевает, и начинается новый виток погони за настоящим.

Трилогию Лимонова можно интерпретировать как постоянную охоту за все более высоким социальным статусом.

Этот Растиньяк из харьковского предместья, салтовский Жюльен Сорель, одержим манией карьеры. Жажда уникальности принимает форму вызова миру. А все потому, что с рождения и Эди-бэби, и Молодой негодяй, и Эдичка Лимонов уверен, что где-то есть вершина, не взойдя на которую, нельзя вырваться из мертвой хватки «козьего племени».

Вера в незыблемую социальную пирамиду, в лестницу престижа, с верхней ступени которой открывается вид на райские кущи, есть сугубо провинциальный комплекс. Он-то и делает из героя автора.

3

Ярче всего провинциализм Лимонова проявляется в «Молодом негодяе». Часто этот комплекс превращается в навязчивую идею-фикс. В этой книге, написанной, по словам автора, на тему «превращения рабочего парня и экскриминала в поэта», особенно чувствуется влияние школьной литературы — от «Мартина Идена» до Макаренко.

При этом если в «Подростке Савенко» Лимонов относится к своему герою с полным доверием, то в «Молодом негодяе» — свысока. Автор покровительственно навязывает молодому Лимонову оценку Лимонова постаревшего. То и дело вмешивается в его дела и мысли, подправляя Молодого негодяя пером литературного мэтра, стыдящегося и собственной 22-летней неуклюжести, и ограниченности, неполноценности его харьковских друзей.

Скажем, мясника и вора Сашу Красного подросток Савенко любил куда больше, чем Молодой негодяй любит поэта-авангардиста Мотрича.

Может быть, дело в том, что «Молодой негодяй» — самая безмятежная книга Лимонова. Если Эди-бэби, так и не достав 250 рублей, потерял к финалу и любовь, и невинность, и привязанность к своей среде, если Эдичка так и не сумел вернуть свою Елену, то в «Молодом негодяе» все идет к тому, что мечта станет явью.

В книге, наполненной оптимистическим самолюбованием, теряется острота трагического несоответствия героя окружающему миру. Мир тут ему послушно соответствует.

Сам автор чувствует бесконфликтность книги и старается исправить этот дефект, искусственно прививляя своей идиллии драматические обертоны — сцену неудавшегося самоубийства, сумасшедший дом, поджог. Однако страшно — как в «Эдичке» — не выходит. Уж больно легко Лимонову достается его главная цель: поэтом он становится по рецепту пионерских журналов — благодаря закалке и силе воли.

Поэтому если в «Эдичке» или «Подростке» интереснее всего авторский персонаж, то в «Молодом негодяе» — среда, харьковская богема.

Лимонов сумел все в той же «искренней» манере обрисовать один из самых любопытных социальных феноменов современной России — провинциальную богему.

В своем пути наверх 22-летний Савенко наткнулся на людей, читающих и даже пишущих книги. Вынырнув из полублатной жизни, преодолев влияние прежних кумиров, герой остановился на классовом перепутье. Внизу осталось ненавистное «козье племя», и именно туда его толкала обычная, неуголовная жизнь — работа на заводе, пьянка по выходным, костюм, купленный на сбережения. В стороне маячил призрак тюрьмы и изрядно потускневшая «красивая» воровская жизнь.

Тут-то Савенко и обнаружил, что следующая ступенька социальной иерархии начинается с тех самых книжек, от которых он отказался в детстве ради «настоящей» жизни. Пропуском в художественную богему служит знание имен из «другой кодлы». В жизни Савенко и на страницах «Молодого негодяя» вместо кличек появились фамилии — Фрейд, Мандельштам...

С тем усердием, с которым подросток Савенко учился грабить магазины, молодой автор, успевший стать Лимоновым, осваивает жаргон нового мира — например, переписывает от руки собрание сочинений Хлебникова.

Вот тут стоит остановиться и задуматься: почему молодому человеку, одержимому честолюбием, путь наверх открывается именно в сфере искусства, причем искусства левого, неофициального, полузапрещенного?

Искусство для Лимонова ни в коем случае не является предметом самодовлеющим. Идея самоценной поэзии, дающей награду в виде акта творчества, чужда автору.

Лимонов, в противовес завещанному Станиславским тезису, любит не искусство в себе, а себя в искусстве. Можно даже укоротить: он любит себя. А искусство всего лишь средство доказать миру, что нарциссизм автора оправдан талантом. Стихи для него — орудие достижения главной цели — красивой жизни.

Лимонов в «Молодом негодяе» представляет себя в виде современного мушкетера (откуда же, как не из Дюма, списаны сентенции вроде «чувство собственного достоинства всегда соединяется в характере с самолюбием»). Наделяя своего героя безграничной завистью к жизни, автор демонстрирует готовность принять любую судьбу, лишь бы она вела вверх.

Во времена мушкетеров он бы добывал подвески королеве, в революцию был бы комиссаром. Он мог быть миллионером, генералом, президентом. Не важно. Важно то, что в Харькове 60-х годов XX века только статус богемного поэта давал герою надежду завоевать мир.

Богема, описанная в «Молодом негодяе»,— типична, заурядна и талантлива. Именно такой среде обязано своим происхождением современное русское искусство — от Высоцкого до Бродского.

Кружок типа лимоновского неизбежен в каждом русском городе, как почтамт.

Советское общество перекрыло обычные каналы юношеского честолюбия, придав государственной карьере омерзительные мещанские черты. Беда не в том, что, скажем, пост секретаря горкома связан с представлением о несправедливости или вранье. Хуже, что секретарь этот беспрепятственно скатывается к «козьему племени». И никакие блага распределителя и казенных дач не компенсируют ему невозможность жить красиво, вызывающе, с шиком. Так, как живет салтовская шпана, и так, как живет богема.

Официальная карьера предусматривает преклонение перед ею же установленным порядком жизни. Неофициальная живет по своим, не менее строгим законам, но, находясь в оппозиции к власти, наслаждается безответственностью. Все, что она должна,— она должна только себе. И в этом богема свободна.

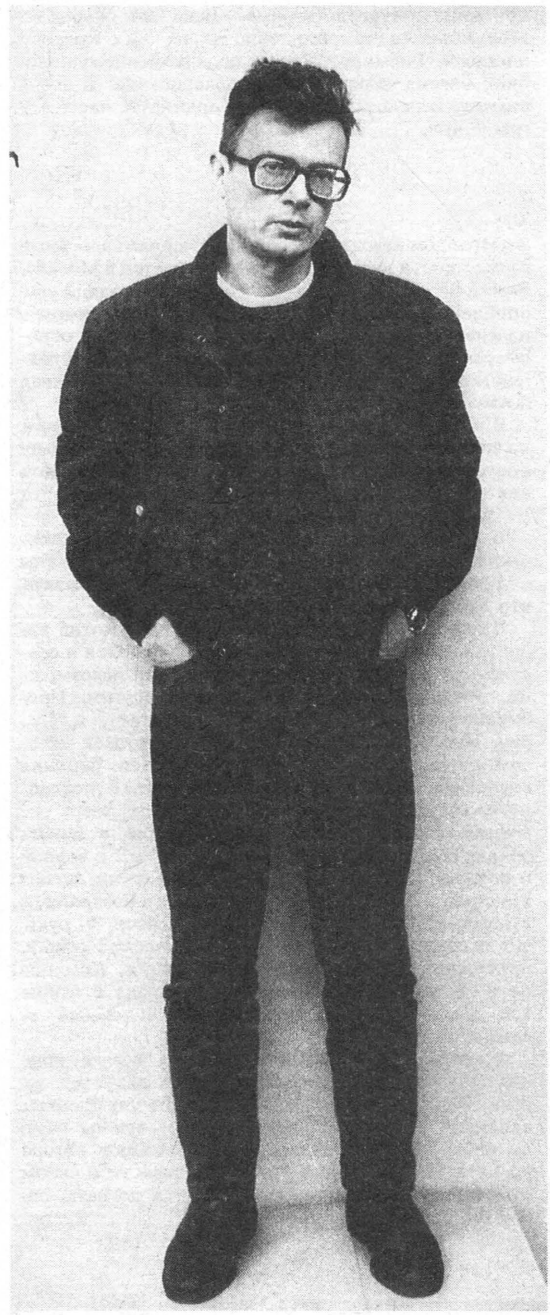
Катакомбное искусство — необходимая отдушина общества. Здесь нарушаются социальные законы, обязательные для всей страны. Здесь находится заповедник противоречия, убежище от здравого смысла, житейской логики. Поэтому богемная карьера стремительна — ведь строят ее в обход заурядной служебной лестницы.

Однако именно потому, что богема отлучена от главного русла общественной жизни, она больна хронической болезнью — завистью. Богема страдает раздвоенностью сознания: с одной стороны, она презирает культ социальной престижности, с другой — обречена на закукливание в своей узкой и потому нездоровой среде. Ей некуда расти, и отсюда рождается мечта о «другом» месте. Мечта, которую давным-давно сформулировал лимоновский антагонист Чехов: «В Москву!!!».

И Лимонов, и все его харьковские коллеги-нонконформисты очень скоро исчерпывают плюсы неофициальной общности. Спивается поэт Мотрич, кончает с собой загадочный Беседин, подвергается гонениям властей художник Бахчанян, прозябают в безделье все остальные персонажи книги. Все чаще перед ними является тень столицы. Тема Москвы приобретает форму маниакального стремления к опять-таки красивой жизни. Столица становится утопией. В распаленном воображении запертых в Харькове провинциалов Москва разрастается до размеров мифа, где богема, наконец, сумеет навязать обществу свои законы, главным из которых является соблюдение богемной иерархии. Ведь в своих мечтах богема отвела Москве роль арбитра. Конечно, суть тут не в каких-то конкретных столичных преимуществах вроде редакций, выставочных павильонов, иностранных корреспондентов, а в убежденности, что красивая жизнь где-то должна быть.

Провинциальная вера в исцеляющую силу географического перемещения отражает кризис катакомбного бытия. Построив свою иерархию вне социальных критериев, богема не может не стремиться утвердить их в качестве обязательных для других. Пресытившись собой, она хочет наружу, на те места, которые заняты другими. Она, забыв, что обделила себя сама, теперь жаждет справедливости.

Естественно, что тяга провинции к столице в



Эдуард Лимонов. Москва, 1992. Фото Н. Агеева

принципе неудовлетворима. Ведь из Харькова Москва выглядит совершенно иначе, чем с Красной площади. Формируя Москву по собственному подобию, богема обречена на разочарование. И тогда столицу переносят в другие координаты, часто заграничные.

4

В «Молодом негодяе» Лимонов, исчерпав карьерные возможности харьковской богемы, рвется в Москву. В романе «Это я — Эдичка» советская столица уже пройденный этап. Но это не значит, что Лимонов излечился от провинциальных комплексов. В основе его личности, его творчества — глубокая, нутряная вера в то, что где-то, куда не пускают, красивая жизнь все же существует.

В «Эдичке» появляется образ «мира без любви», но поскольку это означает мир без любви к Лимонову, то и этот образ можно интерпретировать как аналог провинции, удаленной от центра, от места, где «делают любовь».

В каждой книге Лимонова есть любимая женщина, но это еще не означает, что это романы о любви. С большим основанием можно сказать, что это романы о ревности.

Измена любимой женщины — тот же мотив недостижимости столицы, сублимировавшийся в сексуальную утрату. Обладание женщиной невозможно, потому что место уже занято другим. Пробившись на очередную ступень лестницы — в Москву, Нью-Йорк, Париж, Лимонов не может навязать обществу свою иерархию ценностей. Верхняя ступенька недостижима, как горизонт. В последнюю минуту оказывается, что рывок вверх не меняет ситуацию. Любимая женщина в чужих руках. И по-прежнему кто-то другой «ест с вилкой и ножом», где-то в чужом доме горят свечи, звенит хрусталь и танцуют пары элегантных иностранцев. Мираж столицы дразнит и не дается в руки. Но осознать, что мираж есть оптический обман, причуда провинциального воображения, Лимонов не в состоянии. Без манящего призрака столицы вся жизнь окажется бессмысленной погоней за самим собой.

Женщины из романов Лимонова всегда ярче его самого. Это и понятно, автор наделяет их всем, чего не имеет сам. Они как бы улучшенные двойники Лимонова: их хотят, они нужны сами по себе. Поэтому они всегда опережают автора на пути наверх, а он в страстной зависти к своим оторвавшимся половинкам стремится догнать, овладеть, отдаться, слиться.

Сексуальная несостоятельность героя Лимонова напрямую связана с несоизмеримостью его претензий. Взять для него — значит тут же потерять. Поэтому в «Эдичке» герой не столько стремится вернуть Елену, сколько прорваться за ней в новую миражную столицу. «Блядьми, проститутками, авантюристами, но вместе»,— как заклинание, повторяет Эдичка свой символ веры.

Но «вместе» не получится, потому что ушедшая Елена — десант лимоновской души и еще незавоеванное будущее. Преодоленная ступенька теряет всякий смысл. Провинциал еще может с тоской оборачиваться назад, но идти он может только вперед. Гармония места и времени разрушила бы его личность. Его духовный потенциал основан на разнице полюсов — «здесь» и «там», «сегодня» и «завтра».

Лимонов отнюдь не исключение в современной культуре. Разрушительная, анархическая тенденция его творчества — типологическая черта. Доминанта лимоновского типа — вырваться, доказать миру свою уникальность, подчинить мир тем, что заставить его о себе говорить.

Эпоха массового общества модифицировала традиционный конфликт толпы и поэта. И та и другая сторона изменили свое качество. С тех пор как общество становится все более социально однородным, поэт все острее ощущает свое родство с бандитом, а романтический конфликт поэта с толпой все больше похож на поножовщину.

В мире побеждающего стандарта культура вытесняется в область катакомб. Она переходит на нелегальное, неофициальное положение, приучаясь там, на задворках, к террористической тактике.

Поэтому-то Лимонову так легко дался переход от шпаны к поэту, что богема освоила блатные законы, главный из которых — отстоять любой ценой право на существование.

В рамках «гуманистического мифа» Лимонову нет места. Нет здесь и ответа на вопрос — хороший он писатель или плохой. Он — чужой писатель. Зато он свой среди загадочной рок-культуры. Не зря к его теперь уже космополитическому собранию сочинений так и просится глянцевая обложка: «Эд Лимонофф — суперстар».

Пошлость? Несомненно. Но современная культура редко бывает разборчивой. В мире, где столица призрачна, как град Китеж, воцаряются провинциальные вкусы, от которых всегда немножко отдает парикмахерским шиком.

Между прочим, когда провинциальные музыканты из английского Харькова — Ливерпуля — добились первого финансового успеха, они решили купить как раз парикмахерскую.

Владимир Жириновский:

«...Мораль, нравственность — это все потом»

Интервью ведет Андрей Титов

Я ищу банду, к которой мог бы примкнуть.
Э. Лимонов. «Московский комсомолец» 20 февраля 1992 года

ВОССТАНОВИТЕ МОЮ РОДОСЛОВНУЮ!..

Группа студентов историко-архивного института выступила с предложением выбрать на место собирающегося в отставку ректора и известного демократа-расчленителя Юрия Афанасьева председателя ЛДП Владимира Жириновского.

Встреча В. Жириновского со студентами состоялась. Несколько сот собравшихся с большим интересом выслушали концепцию собирания русских земель, возрождения русской нации и российской государственности. На традиционный вопрос из зала: "Кто Вы по крови и почему у Вас такое отчество?" Владимир Вольфович ответил: "У меня мать и отец — русские люди. И я был бы очень признателен вам, будущим историкам и архивистам, если вы восстановите мою родословную досконально и в ней найдутся представители других народов. Я буду гордиться, если узнаю, что в моих жилах течет и другая, кроме русской, кровь".

На встрече присутствовали известные писатели русского Зарубежья: Эдуард Лимонов и Николай Тетенов, а также отечественный публицист Шумский.

Э. Лимонов раздаривал свои автографы студентам с подписью: "И примкнувший к ним Лимонов"... на обложках программы ЛДП.

Газета «Сокол Жириновского»

Рыбников пер., д. 1. Штаб-квартира Либерально-демократической партии.

— Как вы познакомились с Эдуардом Лимоновым?

— Ну, через наших активистов. Через партийных активистов. У нас много людей, которые связаны с журналистикой, с искусством. Первый раз он пришел сюда сам. Мы поговорили, нашли что-то общее, вот в таком, политическом плане, связанное с судьбой страны, с современной ситуацией. Потом, в другой раз, он к себе пригласил, и мы поехали. Опять поговорили. Потом был я на встрече, презентации его книги «Это я — Эдичка!». Мне было интересно, что он писатель, публицист, а его интересуют проблемы чисто политические.

— То есть каких-то близких, дружеских отношений между вами нет. Только официальные.

— Ну, дружеские... Если можно так назвать мое посещение его квартиры, когда он отъезжал. Мы сидели, так сказать, в узком кругу, несколько человек, активисты партии, я, он, его друзья. Это уже было не столь официально, контакты чисто человеческие. А так, чтобы мы друзья большие были — не могу сказать.

— У вас с Лимоновым, похоже, одинаковый подход к «работе с массами». Он часто скандализирует общественность, ваше имя становится нарицательным в скандальной хронике. В этом заключается ваше сходство?

— Может быть, может быть. В любом случае мне легко с ним общаться. Скажем, другие наши писатели-патриоты, к ним трудно подойти, сложности есть определенные. А здесь как-то легко было, может, потому, что мы из одного поколения, современного такого.

— Можете ли вы отделить Лимонова — для публики от Лимонова настоящего?

— Конечно. В жизни он обычный парень, которого радует и огорчает то, что радует и огорчает любого другого. Навряд ли он такой фанатик, который и дома готов хвататься за кáбуру, пистолет, пером своим взрывать сердца, умы. Хотя я мало знаю его. Чтобы говорить, нужно знать человека много лет, а то... вот у нас тут было два приятеля, и пока дело до суда не дошло, я не знал их подлинной сути.

— Какие книги Лимонова вы читали?

— Мало, мало. Я не успеваю, не успеваю. Я полистал книжку его «Это я — Эдичка!», какие-то обзоры его произведений в прессе. Но больше — просто не успеваю. Я не могу дать оценку его творчеству, больше сужу о нем как о политическом деятеле, читал его статьи в «Советской России», в других изданиях, в нашей газете вот статья. В чем-то он симпатичен мне, ну хотя бы даже в плане... в плане (разворачивает газету «Сокол Жириновского»)... вот, пожалуйста, «Смерть и рождение идеологий». Мне нравится его статья в том плане, что она близка нам, здесь все вопросы политические.

— А вообще художественную литературу читаете, любите?

— Люблю, но очень мало времени. В основном история, мемуары. Сейчас, скажем, мне подарили про Бисмарка книгу, я читаю, про Черчилля, до

В интервью по возможности сохраняется стиль речи г-на Жириновского.

этого читал про Эйзенхауэра, про Энтони Идена, вот такого плана книги. С удовольствием прочитал бы что-нибудь легкое, свободное, на такие темы: мораль, нравственность, современное что-нибудь, но — лимит времени. Мне нужно очень много читать на политические темы.

— Как вы относитесь к тому, что Лимонов в своих произведениях употребляет ненормативную лексику, проще говоря, мат?

— Ну, я думаю для нас это не должно быть очень отчуждающим. Мы всегда выступали за реализм. Лимонов берет реальную жизнь и подает ее как она есть. Я ведь тоже часто в своих высказываниях даю то, о чем люди думают в быту. Дипломаты, министры об этом не говорят. А я говорю о том, как народ на своем уровне оценивает политическую ситуацию. Лимонов как писатель тоже подает жизнь без прикрас, поэтому там, может, и много тех слов, которые мы не привыкли встречать на страницах художественных произведений.

— А откровенные описания сексуальных сцен вас не шокируют? Вы не считаете что это выходит за рамки литературы? Дурно влияет?..

— Ну а что, если... В конце концов, это его право автора, писателя. И если это соответствует реалиям жизни, почему не показать. Лучше в художественном произведении, чем... Люди будут пытаться где-то узнать, получить информацию совсем другим путем. Просто для нас как-то непривычна вся эта тематика. У нас дефицит был на все, и вот теперь, когда появляется, тем более со стороны русского писателя, описание этих сцен... может, это и вызывает у кого-то...

— В русской традиции писатель всегда на стороне добра. Лимонов же не делает для себя никаких моральных ограничений...

— Согласен, но это требование времени. И вот в этом мы опять схожи с ним. Писатель не должен звать к террору, и либеральная партия не должна требовать диктатуры в стране. Мы сегодня на переломе, когда нормально развиваться ничего не может. Покажите мне страну, где бы добровольно снимались государственные границы, где отдавали бы огромные территории, порты, бросали бы своих соплеменников в беде. Это же абсурдная ситуация! Вот она и вызывает появление таких писателей, таких партий и движений. Это не нормально, не нормально. Мы в состоянии болезни. Нельзя сравнивать диету и режим больного и здорового человека. Лимонова оправдывает эпоха, он писатель этой эпохи, остальные запаздывают, оторвались от жизни, совершенно не понимают, что происходит. Лимонов из тех, кто чувствует народ. Он пошел 23 февраля, так сказать, в цепи, в толпу. Разве это предназначение писателя? Он хотел узнать, чем народ дышит. Даже немного пострадал там, что-то такое, столкновение было. Конечно, можно описывать терзания какого-нибудь интеллигента, того же, допустим, Басилашвили. Он мягкий, добрый, сахарный такой, это одно. А можно показать толпу, столкновение, кровь, ОМОН, смерть генерала этого, Пескова.

— Лимоновские настроения часто выражаются одной фразой типа: «Дайте мне автомат» или «Я ищу банду, к которой мог бы примкнуть».

Эдуард Лимонов и Маша Медведева (жена писателя). Париж, 1989.

— Такие настроения есть, я знаю. Люди хотят, они просто требуют оружия и готовы начать борьбу с оружием в руках. Лимонов выражает настроение части общества. Если бы он сам был таким — это было бы опасно, но я знаю, что часть нашего общества именно этого и хочет, поэтому здесь... что делать.

— Некоторая часть населения всегда готова к террору, в любой стране.

— Вы говорите о том, что писатель в любом случае должен смягчать, смягчать. Согласен, если бы речь шла в рамках существовавшего государства, но когда оно рушится, когда есть угроза гибели всей нации, тогда писатель вправе встать на стороне народа и требовать принятия тех мер, которые бы спасли нацию и государство. В этом смысле все его действия оправданы. Если бы речь шла о каком-то бунте, например там Стенька Разин, Пугачев или как теперь — Дудаев на Северном Кавказе, здесь как раз писатель должен был бы стоять на стороне государства, не допускать таких вот действий.

Входит секретарь.

— Владимир Вольфович, там с Моссовета звóнят.

— Хорошо, я подойду. Але, приветствую. Да, мы будем выезжать сегодня. Да нет, никаких митингов особых устраивать не будем, так поговорить с народом... Да, да. У меня одна просьба к вам. Тут у нас ларек есть на Белорусском вокзале, там литература наша партийная продается ну и всякие там товары, чтобы прилавок пустой не был. Да, ну чтоб заполнить. Так начальник вокзала чего-то начал придираться, знаете, палки в колеса вставлять, хочет выжить нас оттуда. Так вы уж посодействуйте, надо на место поставить. Ага, ага. Хорошо. Спасибо, спасибо. А то совсем, понимаете, зарвался человек. Да, да. Буду. Ну всего доброго. Так на чем мы остановились?

— А не кажется вам, что лимоновские походы «в народ» лишь болезненные попытки самоутвердиться, почувствовать себя сильнее, смелее, значительнее, чем он есть на самом деле?

— Это ведь присуще каждому человеку — как-то себя самоутверждать имеющимися средствами. Это делают и журналисты, и писатели, и рабочие, и моряки. Что моряков тянет плыть куда-то? Сиди себе дома, и семья будет нормальная. А если шесть месяцев ты плаваешь, разве это нормальная жизнь? Но это способ существования. Не может человек по-другому. Или милиционеры. Погибают от рук преступников. Они же знают, что это опасная работа, каждый день убивают, а все равно идут туда работать.

— Ну Лимонов все-таки не милиционер.

— Я говорю о способе самоутверждения. Он не может по-другому. Нельзя всех сделать под одну гребенку — хорошенькие и добренькие писатели, хорошие ученики, хорошие милиционеры. Нет. Всегда будет различный набор. Поэтому я нормально воспринимаю, что есть такие писатели, как Лимонов.

— Если перенести действие в 1917 год, как вы думаете, какой политической силе отдал бы предпочтение Лимонов? Говорят, над столом у него висит портрет Дзержинского.

— В период ломки люди могут ошибаться. Большевики выиграли потому, что они не были никому известны, проскочили «на новенького». Их не знали, думали, может, они что-нибудь сделают. В первое время после переворота все же было хорошо. Фабрики — рабочим, землю — крестьянам, мир — народам, кто мог не поддержать эти лозунги? Красная армия начала наступать, бить немцев. По отдельным эпизодам нельзя было определить, что это не то, что нам нужно. То же самое и сегодня. Народу трудно оценивать. Вот многие нашу партию не поняли — почему поддержали путч. Мы из двух зол выбирали меньшее. Если бы коммунисты медленно уходили с политической арены, а они уходили в бизнес,— это был лучший вариант для нас. Сохранили бы территорию, статус великой державы, промышленность нашу. А сейчас люди обозленные, голодные, без лекарств, они иногда идут на решительные действия. Роль писателей здесь, кстати, в том, чтобы быть хорошими консерваторами, стараться через книги воздействовать на умы. Люди устают, когда кругом тотальная коррупция, русский вопрос не решается, рушатся границы... Не надо революций никаких, не надо ломать, резать по-живому.

— Вы относите Лимонова к писателям-консерваторам?

— Он и не должен придерживаться моей концепции, он не мой ученик, не мой ближайший друг. Просто в чем-то мы с ним схожи в плане восприятия современной действительности. Он тоже хотел бы остановить уничтожение страны. Меня здесь не волнует нравственность, мораль. Для меня лакмусовая бумажка — отношение к государственной границе. Здесь я проверяю людей. Если мне говорят, что он за независимую Украину и ему наплевать на русских — это не мой соратник. А с тем, кто говорит, что он за восстановление Российского государства, мы сходимся. Потом будем разбираться — экономика, права человека, мораль, нравственность. Это потом!

Сейчас нужны такие писатели, журналисты, как Невзоров, Лимонов. Они из тех, кто мог бы быть и в окопах. Нужны фронтовые писатели, которые готовы идти и в атаку и тут же писать какие-то заметки, посылать их... Лимонов такой. По-моему, он даже и ездил в Приднестровье. Во всяком случае, он готов ездить в горячие точки и видеть жизнь изнутри, как она есть.

— Может, Лимонов окончательно уйдет в политику?

— Я думаю, он с удовольствием вошел бы в руководство какой-нибудь политической партии, попытался бы стать ее идеологом. То же самое и Невзоров, ему тяжело оставаться просто репортером, его постоянно тянет куда-то. У них раздвоение, у этих людей. Остальные молчат. Возьмите — Рождественский, Евтушенко, все ушли под воду. Их эпоха была Брежнев, застой. «Сто пятьдесят шагов», Рождественский писал. Это про мавзолей... Патруль там идет... Получал свои премии, звания, квартиры, машины. А сейчас эпоха революционная, и появляются такие писатели, как Эдуард Лимонов, которому никто ничего не даст, никаких льгот, никаких привилегий. Поэтому он в этой буре, на острие.

Зара Абдуллаева

Первый план

На rendez-vous с Александром Абдуловым

...Нам нравится в нем порода — тавро настоящего мужчины. Но, нацеленные на духовные искания, мы чувствуем, что в этой породе есть и то, что нам не по нраву. Может быть, порочность?.. Нашей тяге к подлинной серьезности сопутствует и другая. Она связана с тоской по блеску импровизации, искренней беспечности. По тому актерскому типу, когда сама натура как бы ощущает свой переизбыток... Саша Абдулов и есть «шут гороховый», то есть артист по преимуществу, представитель, как в старину понимали, срамной профессии... А самим собой он остается потому, что снижает собственный образ «звезды». И образ чистого юноши, и завзятого ловеласа, и не гнушающейся «шестерки», и искусителя с пустыми глазами... Так или иначе — актер словно издевается, впрочем, вполне невинно, над теми, кто всерьез верит его имиджу мужчины, у которого «все в порядке». Он расширяет границы амплуа плейбоя, ковбоя и героя-любовника.

Из статьи 1988 года

— Когда я сегодня шла к тебе, один интеллигентный молодой человек очень удивился: «Он, конечно, шикарный мужчина, но его актерский образ — для бедных». Разве Абдулов еще на что-то способен?

— А я не считаю себя ни интеллектуалом, ни интеллигентом. Но у нас очень любят ущербных людей. Правда, в несколько ином смысле. Если бы я был уродливее, я был бы ближе. Был бы несчастнее, стал бы совсем близким. Это наша психология. На бесцветном, в лучшем случае, сером фоне выделяться — дурной тон. У нас даже в кино красивые женщины не нужны...

— А Любовь Орлова?

— Это давно было. А дальше? Дальше пошли серые мыши. Красивых баб уродовали несуразной одеждой, платочками, черт-те чем.

— Но сейчас у нас идет борьба красивых с суперкрасивыми.

— Нет, порода вымерла. Хочешь, покажу фотографию своей партнерши-итальянки? Посмотри, какая девочка. Ей играть ничего не надо. Недавно я ехал в поезде со старой актрисой Татьяной Окуневской, между прочим, прошедшей лагерь. Это ей не помешало остаться женщиной. Так вот, эта итальянка ни слова не знает ни по-русски, ни по-английски, я знаю пятнадцать английских слов, но мы прекрасно понимаем на площадке друг друга. Потому что для *этого* знать язык не обязательно.

— Твоя партнерша должна быть непременно красивой?

— Конечно. Я же играю красоту. Я же должен называть ее принцессой. А если там такое вот стоит? (*Показывает.*)

— Но не ты же выбираешь актрису на роль. И если между вами ничего не возникает, нет ни трепета, ни взаимных флюидов, какие у тебя приспособления?

— Зарочка, это профессиональная тайна.

— А представь, что даешь интервью «Плейбою». Знаешь ли ты, что там замечательные, сверхпрофессиональные интервью с актерами-звездами, которые не стыдятся обсуждать свои «тайны»?

— Ну, хорошо.

— Давай я начну. Почему, играя у Балаяна в «Леди Макбет Мценского уезда» страсть, ты — холодный, как мочалка после ледяного душа?

— Ну так вышло. Я придерживаюсь правила: партнер никогда не виноват. Значит, во мне чего-то не случилось. Потом это ведь пленка «кодак»: два дубля, и все.

— В этом смысле Олегу Янковскому всегда было легче, он мог быть пассивным, потому что бабы сами хотели его со страшной силой. А ты в совершенно других отношениях с партнершами.

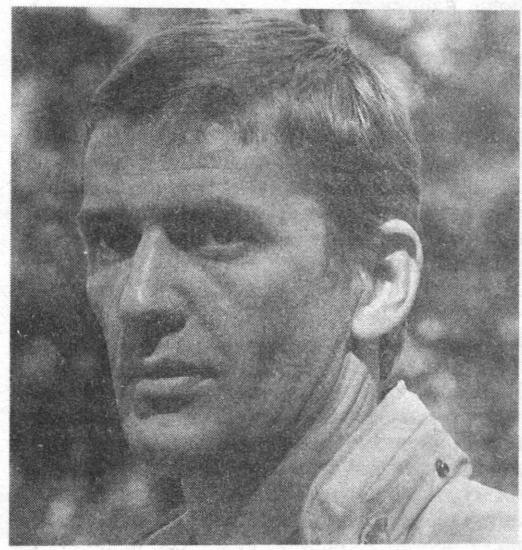
— Конечно.

Монолог о любви

Известно: актеры — это дети, только у них писпика больше. Если меня тянет к партнерше и она мне доверяет, я горы сверну. На меня безумно действуют запахи. Если меня что-то зацепит, все остальное я нафантазирую, прощу тысячи недостатков. Понимаешь? Но если партнерша — красавица, но в ней есть что-то, меня покоробившее, все, проехали — я буду играть, как с этим стулом. Ведь сколько прекрасных манекенщиц, а меня они не трогают. Моя история другая: фильм с Витторио Гассманом «Запах женщины», когда в толпе слепого ведет, манит присутствие женщины. Я однолюб, я абсолютно домашний человек, но мне необходимы новые краски, новые чувства, новые нюансы. Все это безумно трудно объяснить. Иногда я вдруг начинаю страшно хотеть партнершу, меня начинает просто колотить. А иногда все замечательно, работаем нормально, но волшебный ток отключен. Как-то на съемке режиссер нервничал, что у актрисы тусклые глаза. Я ему говорю: «Подари ей цветы, ты, «совок», посмотри, что будет». Он побежал, принес. Глаза у нее загорелись, цвет лица даже изменился. Как мало для этого надо, но все забыли, как вести себя с женщиной.

Я хотел бы сыграть с Роми Шнайдер и Мерил Стрип. Стрип — загадочна, я ее не понимаю и хотел бы разгадать. Наши красавицы актрисы могут быть эффектными, но почти никогда не бывают таинственны, а это совершенно другой тип притяжения. Ну, а Роми Шнайдер — это просто женщина. Я помню, кто-то из наших режиссеров привез с Каннского фестиваля фотографию: он сидит, обнявшись с Роми, у нее бретелька платья соскочила и обнажилось плечо. Я представил себя рядом с ней — меня повело.

Я не хочу обижать никого из наших актрис. Но даже если они, что называется, сексапильны, они все равно не эротичны. Тут сказываются и гены, и воспитание. Еще лет десять назад я сказал: есть женщины, а есть неизвестно что — женский пол. Этому полу все равно, как его воспринимают, он мертвый. И хотя люди женского пола могут обладать прекрасной фигурой, осанкой, манерами, все это уже становится неважным. Да простят меня советские артистки, но когда у кого-нибудь из них вот такая попа, а она переживает, что ее не снимают, и говорит, что у нее такая конституция, я не могу этого понять. Даже если она очень талантлива. Это и есть непростительное, «совковое» отношение к своей внешности. Но есть и другие. Они



едят ту же еду, дышат тем же воздухом, ходят в те же магазины... Можно как угодно относиться к Ире Алферовой — актрисе, но выглядит она превосходно. Или Таня Друбич: она работает, из-за руля не вылезает, с ребенком возится и всегда прелестна. В «Гении» я снимался с Ириной Белогуровой, ухоженной, женственной, подтянутой.

Вообще все это относится и ко мне. Каждое утро я даю себе слово ходить в бассейн, заниматься спортом, но не делаю этого. Я не могут сказать, что нахожусь в своей лучшей физической форме. Хотя категорически не хочу быть этаким Сталлоне с накачанными мускулами. Понимаешь, мне обидно, что мои данные так мало использованы. Я ведь занимался фехтованием, плаванием, могу бегать, прыгать, вожу почти все виды транспорта — это не каждый умеет делать. А у нас почему-то стесняются это показать на экране. Недавно я смотрел «Волгу-Волгу» и буквально визжал от восторга. Куда все это делось? Почему разучились?

Я хочу снять детектив. Не пиф-паф-ой-ой-ой. А как «Аферу». И чтобы все было красиво, все были бы красивыми и чтобы даже красиво убивали. Я придумал такой кадр: огромная толпа на Тверской, а в середине мы снимаем скрытой камерой красивых, классно одетых мужчину и женщину. Они бы шли, а их во-он оттуда было бы видно.

— Саша, но ведь есть актрисы, которые берут не только внешними данными, «запахом», но утонченной, подвижной, непредсказуемой нервной организацией. Марина Неёлова, например.

— Она красива, она изумительная актриса, и потом я сейчас с ней репетирую у Камы Гинкаса. Как-то после его спектакля «Тамада» я подошел к нему и попросил разрешения репетировать во втором составе. Сам от себя не ожидал такой реакции.

— В твоем нынешнем положении эта работа, точнее, та степень сосредоточенности, которая необходима Гинкасу от актера,— редкий шанс.

Кама Гинкас (между репетициями):

Взаимоотношения театрального режиссера с артистом — это всегда (в отличие от съемочной площадки) длительный роман, иногда долгая супружеская жизнь. Режиссер, будь он мужчина или женщина,— всегда мужчина, артист — неважно, женщина он или мужчина,— всегда женщина. Режиссер влюбляется в артиста и должен влюбить его в их будущего совместного ребенка — в спектакль. Режиссер выбирает артиста, ходит за ним, высматривает его, стремится обратить на себя внимание актера, предощущая сладостную перспективу их будущего романа. Потом — предложение. Это еще не брак. Режиссер должен соблазнить актера на новую любовь, должен быть нежен, хрупок, и кокетлив, и настойчив, и аккуратен. Он должен вести артиста к цели крайне осторожно, не торопясь, чтобы вдруг не спугнуть, но должен и не передержать его, чтобы не упустить момент. Режиссер обязан оградить этот роман от нескромных взглядов, ненужных шуток, чтобы защитить ранимого артиста, который может ведь нравиться только режиссеру, а кому-то другому казаться нелепым или некрасивым. Эти отношения не должны быть ни в коем случае обыденными. Если бы я с Сашей Абдуловым был в давних супружеских отношениях, я бы о них рассказал. Но мы вступили в любовную связь впервые. И находимся на этой трогательной, счастливой стадии влюбленности в надежде на небывалый роман. Мы играем Чехова. Спектакль под названием «Руководство для желающих жениться», в который вошли рассказы, шутки Чехонте, и «Скрипка Ротшильда», и «Дама с собачкой». Произведения разной меры условности и глубины, разной тональности — от черного юмора до трагизма... Саша репетирует несколько ролей, героев разного возраста, социального положения, разной судьбы. Если коротко, то это чеховский вариант бессмертной темы «русского человека на rendez-vous». И Саша должен сыграть не только легкое любовное скольжение, почувствовать себя как рыба в воде в курортном романе в «Даме с собачкой», но и пережить любовь как наказание, как возмездие за свою прошлую поверхностную жизнь. В Саше я предчувствую, я вижу настоящую, непоказную глубину, достоинство, благородство и — что безумно важно — не только профессиональную — мужскую зрелость.

Помните похождения долговязого Коровьева, состоящего переводчиком при Мессире и прошутившего гораздо дольше, чем предполагал? Помните, как растворилась драная цирковая одежда распорядителя головокружительных маневров, превратившегося в рыцаря с никогда не улыбающимся лицом?

Сверхорганичный Абдулов воплощает предназначение артиста, который не должен быть «дураком», но по странным обстоятельствам им является. До определенной поры? Пока не сведены счеты? На самом деле он — живая игра природных сил. И одновременно зеркало своего окружения. Тех — лучших и передовых,— кто утверждается или унижается, но при этом лишены искомой внутренней свободы. Его цельный, по-своему лиричный образ несложен и лощен, оснащен здравым смыслом, но не скован скучными ограничениями практицизма. В пределе — это не тронутый парадоксальным мышлением доктор Симпсон из провинциального ирландского местечка, так понравившийся не кому-нибудь, доценту Свифту. Или — на другом краю диапазона — истаскавшийся сифилитик Сиплый, изящный, как манекен или бывший фат, но с ужимками шпаны и холуя.

Из статьи 1988 года

Мой позор должен быть
хорошо оплачен.
А. Абдулов

— Я отказался играть Коровьева в фильме Ю. Кары. А это абсолютно моя роль. Ну, буду ждать. Климова, например. Потом он найдет контракт и снимет... но не меня, а американского артиста. А я со своей репутацией «звезды» окажусь в говне и не сыграю!

Я много лет мечтал о Глумове. Когда Захаров решил ставить «Мудреца», то выбрал молодого актера. И это, конечно, его право. Но ведь я, наверное, уже не сыграю. Зара, пойми, у меня так мало режиссеров, с которыми я хочу работать и которые действительно знают, что можно из меня вытянуть! Я сам пытаюсь выдергивать себя из определенного амплуа. Если бы я играл одних героев-любовников...

— С твоим общественным темпераментом, когда игровая стихия распространяется и на образ жизни, можно зарабатывать, наверное, иначе, не унижая себя в профессии. Посмотри, как расчетлив, осторожен Янковский, как он боится себя скомпрометировать.

— Если бы я к себе так относился... Самое смешное, что помимо профессии я не зарабатываю ни копейки. Ты думаешь, Задворки принесли что-нибудь? Кроме моих собственных трат — ничего. А воровать негде. И у меня нет богатых мамы с папой.

— Очень жаль. Лучше бы ты воровал, чем играл в «Сумасшедшей любви».

— Пойми, я существую как существую. Хотя что-то меняется. Иногда думаю: вот у меня миллионы, я покупаю дом с бассейном, тренажерами, на время успокаиваюсь, занимаюсь одним делом, не разбрасываюсь...

— Ну, хорошо, а почему ты не можешь купить себе тренажер в новую квартиру? Де Ниро даже в Москву его привез.

— У меня нет денег. Я только что получил квартиру. А ты знаешь, сколько стоит кресло? Пять моих съемочных дней.

Случай Саши Абдулова кажется совсем незагадочным, а для так называемой культурной публики и вовсе неинтересным. Раздражает его небрезгливая всеядность, вечный парный конферанс с Л. Ярмольником, непростительные для разборчивой невесты, настоящего актера-«звезды». Условности «приличного общества» таких манер не приемлют. В этом видится «совковость», а не скрытый драматизм положения; ущербность личности самого дорогостоящего из наших артистов, с бесстыдной легкостью разменивающего свой уникальный — если без предубеждений — дар. Между тем Саша Абдулов — наилучший партнер для оспаривания наших заскорузлых, трогательных и жалких стереотипов.

Из записной книжки (1992)

— Мне непонятна брезгливость наших молодых артистов. Они ни за что не «унизят» себя участием в массовке. Когда я учился на первом курсе, я ночевал на «Мосфильме», потому что страшно хотел сниматься. Я понимал: вот один эпизод, другой, третий и когда-нибудь... Я верил, что это произойдет, на остальное мне было наплевать. Да, я шестнадцатый раненый в четвертом окопе, меня не видно, но как я тяну голову! Никто не учитывает, что я делал первые шесть лет в Москве. А я днем снимался в одной картине, ночью — в другой. В тех же окопах, разумеется.

— Но теперь, когда ты в порядке, можно было бы от чего-то отказаться.

— Но мне не стыдно! Я никогда не стеснялся зарабатывать. Хотя эти фильмы я никогда смотреть не буду.

— Это ловушка.

— Нет. Если относиться к себе серьезно, тогда это ловушка. Но мой позор должен быть хорошо оплачен. И я не хочу, чтобы о моих чувствах кто-то знал. Это мой стыд — я его ни с кем не разделяю.

— Когда ты сказал, что на вопрос одного режиссера, сколько тебе заплатить за роль, ты ответил: миллион...

— а другому — в шоу с переодеванием в женщину — пять, и я сам придумаю, как сыграть...

— то я подумала, как дешево ты себя продаешь. Не потому, что это маленькие деньги, а потому, что тебя перекупают, тобой торгуют, как на базаре. При этом у Германа ты готов сниматься бесплатно. А почему, собственно, разве это не другая сторона неуважения к себе?

— Объясняю. С голоду я не умираю, поэтому к Герману, если пригласит, буду ездить на свои деньги и возьму отпуск в театре. Я же не идиот, я понимаю, где мне приходится сниматься, и я — хочу или не хочу — сам режиссирую на площадке и даже хочу снять фильм. Но не потому, что считаю себя режиссером. Просто надоело. Да, картина может быть дерьмо, но ведь я работаю, я стараюсь — это не то что на секундочку зашел. Другой вопрос, что получается. В кино актер, к сожалению, ни за что не отвечает. Хотя нет, в случае провала зритель обвиняет не режиссера, а актера. А в театре — совсем другое дело. В театре спрашивай с меня. Меня там никто не монтирует, и я отвечаю за каждую минуту пребывания на сцене... Я сыграл в чудовищном фильме «За прекрасных дам!» — не смотри даже под пыткой. Но чтобы прик ыть этот, с позволения сказать, текст, я взял для внутреннего пользования жаргон, потому что мой герой уголовник.

— Не спасло. Ты опозорился. Благодаря таким фильмам ты не дотягиваешь до «звезды», а до нее было всего полшага.

— А ты хочешь, чтобы я пять лет ждал Гамлета, а потом к-а-а-к заваял. Ничего не выйдет. В театре сразу наступит смерть, в кино, может, режиссер вытащит. Попробуй год прожить без тренажа — это потеря профессии. Вот я люблю эти черные джинсы, я из них не вылезаю, мне в них удобно, я знаю каждое пятнышко. А у меня есть брюки, которые я надеваю раз в год. Так и с ролями. Наши более или менее хорошие режиссеры ищут западных контрактов, а это значит, что там будут сниматься и западные актеры, нам же достанутся в лучшем случае вторые, третьи роли. Но я играю сейчас с Франко Неро, играю на равных! Я не верю, что наши актеры хуже тех. Просто мы совсем в другой ситуации.

— Зависимая профессия оказалась спрофанированной ввиду пикантного обстоятельства: зависеть стало практически не от кого. Так, разок-другой употребить — готов каждый. Но желательно, конечно, за хорошую плату.

> Теоретически мы знаем, что каждый актер должен ежедневно ставить под сомнение свое искусство — как пианисты, артисты балета, художники — и если он не будет этого делать, то он остановится на месте, приобретет штампы и в конце концов скатится вниз. Мы все признаем это и, тем не менее, делаем в этом смысле очень мало, бесконечно занимаясь поисками новой крови, новых соков,— исключение составляют наиболее одаренные, которые получают все возможности и занимают все имеющееся у нас время.
>
> *П. Брук*

В нашей ситуации исключений нет. А наиболее одаренные, которых «все хотят», беззащитны так же, как и начинающие артисты. Всеобщее недовольство рождает в конце концов всеобщее удовлетворение. Оно же равнодушие или высокомерие. В результате мы все оказались квиты, пропустив момент, когда вместо наших лучших артистов на сцену вышли Игроки. Апофеоз банкротства — «звездный» спектакль того же названия во МХАТе. Трагикомизм этой постановки состоит — помимо прочего — в неожиданной подмене профессионального существования. Признанные мастера театра подают свои реплики, как эстрадные репризы, окончательно, кажется, освободившись от чувства партнерства и «отдыхая» в паузах, пока работают другие, а эстрадный маэстро Хазанов, смирив естественное для себя премьерство, пытается овладеть навыками ансамбля.

Из записной книжки (1992)

— Саша, наши актеры разучились играть сюжет, не могут сыграть первый план. Когда-то выезжали на втором, а теперь остались голенькие, вдруг все «все планы» забыли. Мне кажется, ты один из редких наших актеров, кто еще помнит об этом и представляет, как это делается.

— Да это же самое трудное! Ты никогда не замечала, как интересно наблюдать за животными? Хотя бы в телепередаче. Вот лев лежит и не двигается. Вокруг копошится его потенциальная добыча. Но он спокоен. Он сейчас есть не хочет и потому никого не трогает. Это первый план. И сыграть его чудовищно сложно. А смотреть, как глубокомысленно выдавливают из себя подтекст,— эти хитрости нам известны. Ведь сколько лет мы были вынуждены через шестнадцатый план донести со сцены нечто, произнося какую-нибудь самую обыденную фразу, чтобы до зрителя дошло, что именно я имею в виду. Нельзя было просто спеть (*поет*): «Вихри враждебные веют над нами». Хотел я или не хотел, но я должен был обкакать эти вихри так, чтобы, с одной стороны, все было «тонко», а с другой — всем понятно. Теперь этого от нас уже не требуется, но азы актерской профессии спрофанированы, рассеялись в тумане давным-давно.

Роман Балаян (трижды снимавший А. Абдулова):

— ...Он еще не знает силы статики. И хочет сыграть все, что умеет, в одной роли. У него огромный диапазон. Я думаю, что он может все. Если в каких-то фильмах он плохо играет, но рядом есть и другие, то имеет право. Я согласен с тобой, что Саша по своей фактуре, натуре и профессионализму совершенно не уступает замечательным американским артистам. Но лучшие из них более спокойны, выдерживают крупные планы, так не суетятся. Их мастерство и притягательность состоят именно в том, что они несут в себе самодостаточный отдельный мир, а вокруг них каким-то неуловимым образом возникает магнитное поле, аура. При этом они как будто ничего не делают... У Саши огромная энергия. Когда-нибудь она изменит направление. Он что-то поймет, но при этом ничего не потеряет. Потому что запасы его психической, физической энергии потрясающие... Если бы Сашу случайно снять скрытой камерой, когда он молчит, когда он один, когда не знает, что он в центре внимания, мы бы увидели другого человека — того, которого и хотели бы видеть. Ты знаешь, почему его не принимали в театральное училище? За несоответствие героической внешности и клоунского нутра... Саша, как ртуть, все время шутит, комикует, показывает. Ему бы остановиться...

Андрей Хржановский

Если вы спросите меня...

Я давно пришел к убеждению, что наши кинокритики ничем не отличаются от остальной части населения и вполне оправдывают наблюдение А. С. Пушкина насчет того, что «мы ленивы и не любопытны». А уж вопросами формы, киноязыка интересуются вовсе не многие из них. Между тем потребность поразмышлять об этом иногда бывает и у практиков.

Время от времени я ставлю себя на место воображаемого любознательного зрителя или исследователя нашего искусства и от его имени пытаюсь сформулировать вопросы и ответить на них. Получается этакий «внутренний диалог» — жанр, еще, кажется, никем не запатентованный в нашем киноведении. Так и возник этот текст — попытка осмыслить в первом приближении опыт работы над фильмом «Школа изящных искусств».

Начать с нуля

Фильм «Школа изящных искусств» — это серия эссе, очерков или, точнее, опытов, в некотором роде продолжающих тот вид занятий, те штудии, которые я делал по рисункам Пушкина.

С другой стороны, опыт предыдущей работы — он есть и его как бы и нет, поскольку каждая картина делается по своим собственным законам.

Два моих последних фильма об эстонском художнике Юло Соостере — «Пейзаж с можжевельником» и «Возвращение» — хоть и получились совершенно разными, составляют две части единой ленты под общим названием «Школа изящных искусств».

Оба они в основе своей имеют готовый материал — работы художника Соостера. И материал этот экспонируется на экране. Передо мной же стояла задача создания из этих элементов разнообразных комбинаций, образов, обращенных к фантазии, чувству, интеллекту зрителя и собеседующих с ним о жизни и смерти, о том, где начинается и где «кончается искусство и дышат почва и судьба», о неуследимости переходов жизни в искусство и обратно, и о многих других вещах...

Fine arts и выбитые зубы

В названии фильма — «Школа изящных искусств» — усматривается ирония. Ведь речь идет здесь не только об изящных искусствах как таковых, а в конечном итоге о жизни, которая включает в себя сложности и печали, юмор и парадоксы, порой — трагедии и кошмары, так хорошо известные большинству наших соотечественников-современников. А кому-то они были известны лучше нас. Скажем, когда тебе выбивают зубы сапогом — просто в ответ на твое самоутверждение в праве быть свободным человеком и заниматься тем, чем тебе Бог велел,— то вот это и может быть парадоксальным и саркастическим воплощением того же самого названия.

Ну, а кроме того, как можно заметить, фильм достаточно разнообразен как с точки зрения эстетики (от академического рисунка до сюрреализма и разноплановых абстракций), так и технологии (целлулоидная анимация, плоские марионетки, натурные съемки, игровые эпизоды, фотографии, коллажи, кинорепортаж и т. д.). Этим оправдан еще один, более узкий и буквальный, смысл названия.

И еще: ведь к разряду изящного может быть отнесено буквально все, что окружает человека. Например, бытовые, самые элементарные жизненные проявления. Но здесь все зависит от того, с какой стороны смотреть на вещи, как говорил бессмертный Иван Александрович Хлестаков.

Мне лично эта работа дала очень многое: я пытался мысленно составить некий обзор, а отчасти — план занятий в этой несуществующей школе, где я чувствовал себя одновременно и учителем и учеником. Ведь

С. М. Эйзенштейн очень верно заметил как-то: «Если хочешь чему-нибудь научиться — ступай преподавать». Фильм этот делался параллельно с занятиями на Высших курсах сценаристов и режиссеров, где я преподаю, и эти две мои «школы» находились друг с другом в постоянном соотнесении.

Наконец, относительно последнего слова в названии.

Не скрою, я рассматривал этот фильм как попытку — впрочем, заведомо обреченную, ибо никакой результат здесь не может считаться конечным — продвинуться еще хоть на шаг в своем понимании природы искусства.

Я понял, что скромность не есть добродетель художника. Искусством становится то, чему мы назначаем быть таковым. Ибо искусство каждый раз создается наново.

На этом, между прочим, всегда спотыкается критика. Ведь суждения о фильме (романе, живописном полотне) ведутся обычно с точки зрения определенных канонов. Между тем как раз одним из показателей принадлежности вещи к разряду искусства является ее внеканоническая природа. Критик всякий раз, принимаясь судить о том или ином произведении, должен помнить, что искусство — это то, чего еще не было...

Пытаться дать закрепленную позитивную формулу искусства — это все равно, по-моему, что настаивать на чьей-либо монополии в понимании любви. Прав Л. Н. Толстой, высказавший устами одной из своих героинь такую мысль: «Если сколько голов, столько умов, то и — сколько сердец, столько родов любви...» И недаром в своей статье «Что такое искусство» он наиболее убедителен как раз в доказательствах «от противного», в описании того, что, по его мнению, искусством не является, а только имитирует его...

Несколько слов о структуре «Школы...»

Взять, к примеру, такой, казалось бы, неоспоримый показатель всякого художественного произведения, как наличие более или менее определенной структуры. В произведениях литературы либо других искусств, предполагающих литературную основу (театр, кино), наиболее прочным признаком структуры является композиция. Чаще всего она проявляется в сюжете, в самых «удобоваримых» и потому распространенных случаях имеющем к тому же и фабулу. (Оговорюсь, что под структурой мы здесь имеем в виду не просто последовательное сочетание формальных элементов, но определенное напряжение, которое обеспечивается этим сочетанием.)

Но как быть, скажем, с таким жанром, к которому принадлежат «Опыты» Монтеня или «Беседы» Плутарха?

Я бы не спешил выводить эти шедевры из разряда так называемых художественных произведений — разряда, в который почему-то не принято впускать даже самые высокие образцы эссеистики или эпистолярного искусства.

Если посмотреть на те же Плутарховы «Беседы» как на художественное произведение, их можно заподозрить в полном отсутствии структуры: ведь даже темы отдельных бесед, не говоря об их явной и сплошь и рядом нарочитой незначительности, следуют таким образом, что логика их сцепления, естественного вытекания одной из другой, как правило, кажется случайной.

Между тем само скопление в определенной последовательности этих так называемых случайностей в итоге дает нам картину, близкую к прямо-таки универсальному охвату всего того, что составляет природу человека — его физиологии, психологии, этики, философского опыта...

Напрашивается вывод: не есть ли в данном случае преднамеренная «внехудожественность» структуры — одно из условий, работающих на новое художественное качество произведения?

Речь здесь, на мой взгляд, идет об одном из весьма своеобразных и самых совершенных проявлений подвижной, «плавающей» структуры.

Это воплощенная художественная модель каких-нибудь сверхсовременных мобилей. Так же, как последние имеют свойства складывать и раздвигать, выпускать и подбирать свои крылья, воздушные подушки и прочие части конструкции в зависимости от конкретных «летных» условий, так и произведения рассматриваемого типа рассчитаны на динамическое восприятие, на самое активное сотворчество зрителя (читателя, слушателя). Ведь чем меньше зритель закабален жесткостью конструкции (а в данном случае это так — «Беседы» можно читать с любого места, любыми порциями и практически в любом «монтаже», так же, как хорошо сделанную абстрактную вещь можно смотреть, приняв за основание любую из сторон холста), тем более активно действует творческое воображение зрителя.

Фильм, подобный «Школе...», предполагает многократное смотрение, которое можно уподобить «медленному чтению» — в противоположность «чтению велосипедному».

В нашем фильме сцепления звеньев не являются жесткими, некоторые эпизоды или элементы текста могут показаться необязательными — зритель вправе обидеться на автора за излишнее к нему, зрителю, доверие и посчитать даже, что автор его «не уважает». Во всяком случае, не любит. Ведь отношения между автором и зрителем можно уподобить отношениям в семье по известной русской поговорке: «Раз бьет, значит любит». Ну а если не бьет?..

вскрику, так и интонацию разговорной речи, причем не только в тех случаях, когда она задается стихами Г. Шпаликова, Н. Олейникова, песнями В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича:

— Ну, что вам стоит, погодите!..
— Ой, Вань, смотри, какие клоуны!..
— За что ж вы Ваньку-то Морозова?..
— А за что ж его? — Да за абстракцию!..
— Это ж надо!.. А трезвону подняли!..—

и т. д.

Съемочная группа фильма «Школа изящных искусств». Стоят (слева направо): Е. Цанева, Т. Соостер, Л. Горелова; сидят: А. Вронская, А. Хржановский, Т. Холостова, И. Кабаков

«Покупайте к завтраку рыбные палочки...» (Об интонации, атмосфере, а также снова «о строении вещей»)

Здесь же, попутно, раз я упомянул о таких жанрах, как беседы, письма — а именно они оказались наиболее близкими типу моего фильма,— стоит коснуться еще одного момента.

Я имею в виду проблему интонации.

Так же, как перечисленные жанры предполагают доверительную, порой — интимную, непосредственную в своей спонтанности интонацию обращения к близкому собеседнику, фильм, несмотря на его кажущуюся ровность (что, впрочем, также характерно для беседы, если она не переходит в спор, а тем паче — в скандал), имеет свою систему достаточно активно проявленных интонаций.

Я имею в виду как лирическую интонацию, близкую к вздоху, возгласу, порой —

С не меньшей интонационной выразительностью звуковая пластика проявляет себя в музыке А. Шнитке, в эпизодах Альтового концерта, Первого и Второго Кончерто Гроссо, «Ревизской сказки»...

Это позволяет организовать контрапунктное звучание музыки и речи, причем здесь стоило бы обратить внимание на особый случай полифонии, когда речевая фонограмма опускается в ее реальном звучании, но подразумевается в сплаве изображения и музыки.

Так, я думаю, только глухой и слепой может не услышать, не реконструировать пастернаковское стихотворение «Я кончился, а ты жива...» в финальном эпизоде фильма. (По этому принципу сделан также один из эпизодов в фильме «Осень», являющийся более или менее подробной экранизацией стихотворения «Румяный критик мой...», хотя за экраном на этом изображении звучит

Художник Юло Соостер 1967

совсем другой текст — из письма А. Пушкина к невесте.)

Принцип этот является весьма эффективным в смысле экономии времени и пространства фильма, ибо позволяет разместить еще один, добавочный «этаж» на той же площади...

Наконец, еще одно преимущество столь подробного интонирования фильма. Веер мгновенно опознаваемых интонаций, быть может, как ни одно другое из возможных средств, служит идеальным кодом для обозначения того, что мы называем приметами времени, его духом. А для меня портрет времени в этом фильме был не менее важен, чем портрет его героя.

Итак, рассказ мой о принципах, на которых сделан фильм «Школа изящных искусств», далек от норм академического исследования; иерархия эстетических ценностей в нем явно запутана и сбита, и читатель резонно может заподозрить нас в неумении выстроить беседу. Но не спеши, дорогой читатель. Ибо ход наших рассуждений в основе своей моделирует один из ведущих принципов сюжетосложения «Школы...», оставляя любой из «концов» открытым для разнообразных вариантов продолжения. Мы выбираем тот, к которому помимо логики, но все же чаще — заодно с нею — подводит нас естественность дыхания, непринужденность дружеской беседы.

Ведь в фильме нами не только поощряется, но, можно сказать, культивируется то, что можно определить как зрительский вкус к импровизации.

Но делается все это, заметьте, на весьма ограниченном материале.

Повествование и открытый сюжет

Мне всегда импонировало то, что критики называют открытой формой. Поэтому в фильме я попробовал избавиться от повествовательности, объявив войну привычной нарративности, заменив ее варьированием ограниченного числа образов и мотивов.

Ведь что изображал художник Соостер? Он рисовал яйцо, рыбу, рисовал можжевельник, трактуя его то как дерево, то как абстракцию, то как человека... Рисовал женские формы... И на этом ограниченном числе элементов он выстраивал свой мир, ибо каждый из этих элементов он рассматривал как тот универсум, ту космогоническую форму, которая вмещает в себя множество вариаций, значений, смыслов. Поэтому и мне постоянные выходы за пределы сюжета представлялись одним из естественных условий построения формы.

Выходы эти, если хотите, можно назвать «лирическими отступлениями» — и в этом смысле фильм продолжает традиции пушкинского романа в стихах или гоголевской поэмы в прозе. (Это — еще одно примечание-«отступление» к вопросу о форме и к вопросу о жанре.)

Разница же заключается в том, что ввиду отсутствия фабулы отступления в фильме составляют единый подвижный состав, череду «отступлений от отступлений».

Причем каждое из отступлений иногда продолжает тему предыдущего куска, а иногда контрастирует с ним, являя пример того самого «сближения далековатостей», которое, по слову Ломоносова, и составляет сущность поэзии.

Но один род отступлений следует оговорить особо. Он составляет иронические комментарии к тем пластам, которые разрабатываются в фильме. А пласты эти суть: биографический, лирический, жанровый, то есть дающий характерные зарисовки времени, социальный... И наконец, эстетический, то есть трактующий вопросы творчества с профессиональных позиций.

Эти отступления связаны в основном с баснями Н. Р. Эрдмана. Н. Эрдмана и Ю. Соостера, мне кажется, сближали не только места ссылки (москвич Н. Эрдман и эстонец Ю. Соостер проводили ее в разное время в Сибири),

но и некий своеобразный ракурс во взгляде на жизнь и искусство.

Опальный сатирик, чья слава была столь громкой еще в 20-е годы, и признанный лидер неофициального, а значит, преследуемого искусства 60-х годов сходились на общей территории: запрещенные пьесы и басни одного, не выставляемые полотна другого составляли золотой фонд того underground'a, благодаря которому и выжила наша культура.

...Быть может, изобразительный ряд в каких-то из этих отступлений покажется чересчур формальным. Но здесь я следовал завету одного из иронических брехтовских богов в «Добром человеке из Сезуана»: «Блюди форму, а содержание подтянется...»

Однажды, рисуя, Соостер случайно посадил на лист две чернильные кляксы. Вы думаете, он их так и оставил? Ничего подобного. Что же делает художник? Он берет перо и соединяет их вместе необычной прихотливой линией, превращая в художественный образ. И даже рамкой обвел и подпись поставил. Как художник он не мог оставить эти кляксы на своем листе просто так — лежащими вне его мира, чем-то внеположенно-случайным. Вот так же и мне хотелось втянуть в свой фильм все, что откликалось ему, взаимоотражалось им и как бы экстраполировало возможный отклик Соостера.

«Весь мир — театр» (Мифологизация биографии)

Рассказывая о художнике, о его судьбе, жизненном пути, мой фильм не является в строгом смысле биографическим. Это не биография, не монография, хотя элементы обоих этих жанров выражены достаточно полно. Так же, как и жанра мемуаров. Я бы и не стал утверждать, что очень хорошо знал Соостера. Судьба конкретного человека, как можно видеть по фильму, несколько эстетизирована, то есть обработана на достаточно условном уровне, и мистифицирована отчасти, что приближает жанр повествования к романной форме. Для меня здесь, повторю, был очень существенным элемент игры, столь, кстати, излюбленный героем фильма. И потому в фильме был заложен изначальный принцип театральности, принцип откровенной демонстрации приема.

Может быть, этим вызвано появление в фильме моих любимых клоунов — «Лицедеев». В них я нашел, во-первых, образ игры как таковой, достаточно органичный и бесхитростный, чтобы заподозрить его в претензии на излишнюю изощренность. А во-вторых, мне хотелось показать и обыграть момент сходства некоторых абстракций Соостера с угадываемыми за ними первообразами (например, поверхность камня или дерева и т. д.). Один из таких первообразов — это клоуны. Однажды ко мне в гости пришел Полунин и сказал, разглядывая рисунки Соостера: позволь, но ведь твой знакомый художник только и делал, что рисовал нас — вот, конкретно, меня, Славу Полунина, вот же мой грим, вот придуманный мною костюм на его рисунке — они совпадают просто до мелких деталей!

Эклектика и мозаика

Я решил разыграть в фильме, в его формообразовании, так сказать, мозаический вариант, когда каждая отдельная сцена решается как микроспектакль, который длится иногда лишь полторы, две, три секунды, образуя автономное звено фильма.

Я не сомневался в том, что каждое такое вот мельчайшее звено найдет свое точное место в общей структуре фильма, но я не определял заранее это место. Вернее, сознательно старался не фиксировать его. В силу ориентации на последующий «монтаж микроэлементов» многие сцены ставились как «амбивалентные» — чтобы при необходимости органично сцепиться с тем или иным эпизодом.

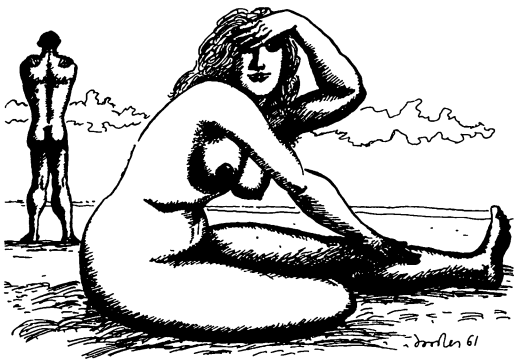
В этом, разумеется, обнаруживается откровенная изначальная ставка на эклектизм, чего, впрочем, я не боялся еще со времен «Стеклянной гармоники». Однако я верил, что этот эклектизм в конце концов даст тем не менее цельную и единую картину.

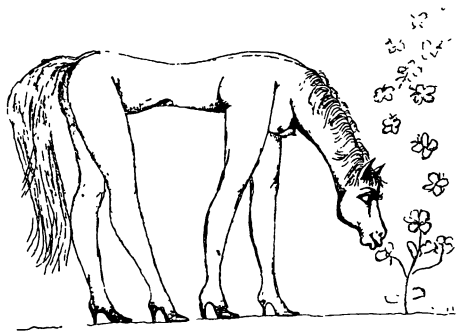
Не боясь впасть в демагогию, берусь утверждать, что продуманный, принципиальный эклектизм является одним из наиболее соответствующих сегодняшней картине мира выражений цельности. А односторонность гибельна для культуры,— с этим утверждением из «Альманаха дьявола» Бонавентуры я полностью согласен.

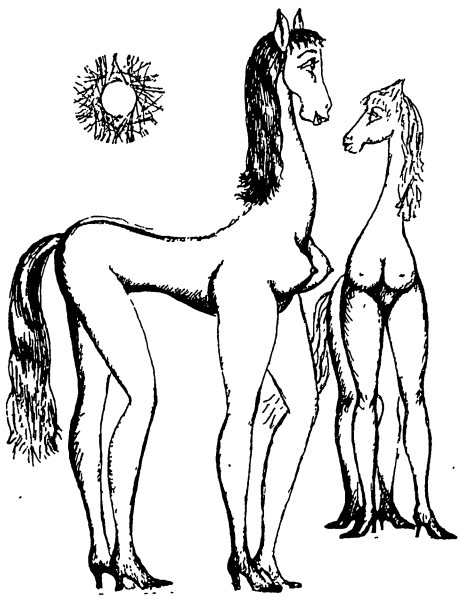
Что касается принципа театральности, то его роль в фильме столь существенна, что фильм вполне оправданно мог бы называться «Театр Юло Соостера».

Помимо того что этот принцип стал ключевым в решении отдельных сцен и эпизодов, он проявился еще и в системе взаимоотношений изобразительного и звукового рядов.

В частности, в том, насколько демонстративно искусство Ю. Соостера примеряет к себе то звуки джаза, то музыку Баха, то хлами-







«Школа изящных искусств»

ды обериутов, то изощренную метафоричность И. Бродского, то брусничного цвета в крапинку сюртук Николая Васильевича Гоголя...

Смена структурных принципов

Существует классическая теория насчет того, что решение звуковое и решение пластическое должны быть увязаны и составлять в комбинации ту полифонию, тот аккорд, который дает желаемый художественный эффект. И это безусловно так.

Я помню наш разговор на эту тему с Ф. С. Хитруком — сторонником актерского, психологического кинематографа и, в частности, актерски разыгранной сцены в мультфильме. Это действительно прелестный вид мультипликации. Моя же теория сводилась к тому, что иногда вот это актерски-психологическое развитие может не быть доминирующим.

Но в таком случае должны быть какие-то механизмы, которые компенсируют отсутствие актерской, условно говоря, доминанты. Скажем, во многих фильмах Макларена, где актерское начало не столь очевидно либо попросту отсутствует, на передний план выходит пластика мелькающих линий, световых пятен, игра ритмов и т. д.

Видимо, в анимационном фильме может присутствовать любая из перечисленных доминант. Однако возможна и некая ситуация, когда все доминанты, чередуясь, присутствуют в рамках одного фильма.

В «Школе изящных искусств» мне как раз и хотелось сохранить в неустойчивом балансе все темы, мотивы — в общем, все составляющие фильма за счет многократной перемены упомянутых выше доминант. Разумеется, эта задача не является сугубо формальной — она диктовалась исключительно содержанием: хотелось порой лирическую струю сбить гротеском, который соседствует с трагедией, и т. д. Хотелось дать очерк времени и показать некие вневременные субстанции, дать близкий к документальному портрет художника и в то же время мистифицировать его, и если что-то и сохранить, то ощущение неустойчивости, чтобы зритель ни один из предложенных путей не принял за единственный, не счел за окончательный.

Поэтому, скажем, наряду с микроэпизодами в несколько секунд в фильме присутствуют огромные по длительности сцены — например, эпизод «У телевизора», сделанный по песне Высоцкого «Ой, Вань, смотри, какие клоуны». Он как раз и представляет собой пример так называемого актерского

анимационного кино, осуществленный замечательным мультипликатором Виолеттой Колесниковой. Я позволил себе преподнести этот эпизод как откровенный, блестяще, с моей точки зрения, отыгранный вставной номер...

Еще одна причина, вызвавшая гипертрофию этого куска: в этом вот парном портрете, первоначально блестяще набросанном Володей Высоцким, как в капле воды, сконцентрировался образ Homo soveticus'a, ставший на многие десятилетия эталонным — как портрет «массового сознания» и как образ «заказчика» нашего «ангажированного» искусства.

Документ и метафора

Чтобы сделать атмосферу совместного со зрителем творчества максимально естественной и свободной, мне необходимо было заведомо исключить возможность педантичной привязки фильма к какому-либо одному ведущему принципу трактовки. Поэтому документальная достоверность соседствует в нем с приемами художественного преувеличения, вымысла.

Меня, например, нередко просят повторить, положив руку на Библию, утверждение из фильма о том, что Ю. Соостер был самым крупным из живших в то время художников. Никогда я его не повторю — и не только потому, что система табели о рангах и раздачи орденов в искусстве мне кажется пошлым мещанским изобретением, придуманным не без провокационной цели любителями конъюнктуры.

— Так почему же вы говорите об этом в фильме? — спрашивают меня.

— А вы верите в то, что «редкая птица долетит до середины Днепра»? — спрашиваю я в ответ, и этим обычно заканчивается спор.

Впрочем, положа руку на сердце и только между нами, я действительно считаю, что Ю. Соостер — грандиозный художник, классик современного изобразительного искусства, и верно, что его всемирному признанию настанет свой черед. Хотя бы потому, что, как заметил наш общий друг художник Юрий Соболев, «имел мужество говорить о вечном» и делал это в высшей степени глубоко и своеобразно.

Об интеллектуальной игре

Герман Гессе, который ведет с читателями высокоинтеллектуальную игру, представляется мне одним из самых чувственных писателей — в том смысле, что ему, как и Марселю Прусту и Томасу Манну, удалось сделать сам процесс мышления необыкновенно конкретным, ощутимым и, я бы даже сказал, лиричным — в плане наполненности всевозможными обертонами, нюансами, которые неминуемо предполагают и момент чувственного восприятия.

Вообще процесс мышления, его ощущение и наслаждение его ходом составляют, как мне кажется, одну из самых богатых и сладостных эмоций — точно так же (по принципу дополнительности), как в попытке предельно точно вербализовать и проследить на уровне сознания ход эмоций мы находим величайшую усладу сознания.

И здесь неминуемо возникает следующий вопрос, связанный с предрасположенностью такого рода искусства — все равно будь это кинематограф, литература или живопись,— ведь в двух последних случаях мы также можем с полным правом говорить о проблеме развертывания образов во времени — с предрасположенностью к медленным темпам.

О преимуществах медленных темпов

Об очевидных опасностях медленных темпов знают все. Нам остается отнестись к ним не столь предвзято — в надежде найти и кое-какие преимущества.

Когда я говорю о медленных темпах, я имею в виду не только собственно медленно развивающееся действие, но и уровень погружения в ту или иную атмосферу, в ту или иную стихию, в тот или иной вид пластики, а короче — сознания, который непрерывно присутствует на экране.

Я, конечно, не берусь сравнивать свой опыт с тем, что делал в своих фильмах Андрей Тарковский. Но кинематограф Тарковского — это, может быть, характернейший пример в кино отважного использования замедлений, торможения и подробного погружения зрителя в атмосферу экранной реальности.

Все искусство — это по сути дела умение тормозить, это расшифровка тех моментов, мимо которых мы проскакиваем в жизни. Я вспоминаю, например, чей-то анализ мейерхольдовских спектаклей, когда критика обратила внимание на пристрастие мастера к замедленным темпам как раз там, где они, казалось бы, противоречили самой природе театра с его пресловутой драматургией действия. Или гигантские адажио и анданте в симфониях Брукнера или Малера, создавав-

шие в звуках эти необозримые метафизические ландшафты, где их предшественники не могли себе этого позволить. (Впрочем, уже Бетховен в последних сонатах и квартетах приоткрыл завесу над этими заоблачными далями.)

Вот эта неожиданная замедленность, это преодоление некой усредненной нормы восприятия и создают то силовое поле, в котором каждый образ приобретает неповторимые черты или, если угодно, неповторимую авторскую окраску.

Стихи и шелест волны

В одном из эпизодов мы используем стихи Бродского. Для зрителя они могут звучать, а могут и не звучать — так же как и шелест волны в этом эпизоде. Вы можете обращать на него внимание, а можете и не обращать. Услышанное не всегда осознается. И не потому, что стихи (в данном случае) сами по себе не обладают значимостью. Просто по интуитивному желанию зрителя, а также в зависимости от его натренированности, наслышанности его уха те или иные звуковые слагаемые фильма оказываются то обязательными, то необязательными компонентами восприятия. Подобная двойственность — очень важный момент. Зритель и в этом должен располагать абсолютной свободой. Поэтому зачастую я предлагаю ему избыточное число слагаемых, действующих единовременно.

При этом я предполагаю, что у зрителя есть возможность самостоятельного комбинирования, отказа от чего-то в восприятии, отклонения каких-то элементов и, наоборот, педалирования и акцентирования того, что заведомо закладывалось автором как неакцентный, но решающий элемент.

Для такого построения фонограммы очень важен фактор чередования разнонапряженных элементов.

Артикуляция и бормотание

Коклен говорил, что дикция — это вежливость актера, это просто то, без чего нельзя общаться со зрителем. Свести все к бормотанию было бы по меньшей мере неуважением к зрителю.

Но о бормотании можно говорить так же, как о некой эстетической категории, ибо только его наличие позволяет нам в природе вещей восторгаться его противоположностью — в виде точного артикулирования, в виде предельно выразительной подачи высказывания. Однако само бормотание также может быть высказыванием, то есть частью общего текста.

И если мы будем работать только на хорошо артикулированной речи (в широком смысле), то это будет и безумно скучно, и предельно нежизненно — ведь и процесс мышления осуществляется отнюдь не как последовательность четко сформулированных положений. Наоборот, на эти формулы мы выходим как раз из бормотания. Так что концы и начала наших точных формулировок часто оказываются утопленными в чем-то нечленораздельном.

У Соостера есть рисунок в виде сложной геометрической абстракции с множеством пересекающихся линий и существующих в многомерном пространстве точек. Многомерность этого абстрактного построения можно сравнить с полифоническим музыкальным построением. В одном из эпизодов фильма развитие одной из фуг Баха идет в параллель с развитием на экране описанной выше абстракции Соостера.

В другом эпизоде также звучит музыка Баха. Рисунок ли послужил прообразом звукоряда, или, наоборот, некая внутренняя музыка явилась для Соостера первотолчком к созданию графической композиции — это не имеет значения. И поэтому в этом эпизоде за кадром звучит не собственно музыка Баха, а лишь ее тень, оставшаяся от первой, до-мажорной прелюдии Первого тома «Хорошо темперированного клавира» — как бы промелькивающее бормотание из Баха — знаком нейтральной отсылки к единому принципу формообразования.

Другой частью фона в этом эпизоде является музыка Шнитке к балету «Ревизская сказка», которая в свою очередь построена на цитатах из классики, а также на квазибалетной музыке (в одном месте там даже звучат несколько тактов из симфонии Бетховена).

Переплетение нескольких слоев фонограммы было одним из принципов ее построения. Например, в одном из эпизодов обрывки плачей «Покаянных стихов» Шнитке звучат одновременно с финалом фортепианной сонаты Шопена, свистом ветра и другой оригинальной музыкой Шнитке — из Второго Кончерто Гроссо.

Клише сочетаний и табу на несочетаемость

Существуют различные клише сочетаний культурных феноменов, существенно влияю-

щие на восприятие. Например, поэзия Пушкина в представлении «среднего» зрителя (слушателя) сочетается, как правило, с музыкой Моцарта или ноктюрном Глинки «Разлука».

Однако реальной, вполне возможной и обоснованной является также и связь Пушкина с музыкой Бетховена. Они были современниками, Пушкин посещал концерты, в которых исполнялась музыка Бетховена, и в их творчестве можно найти немало перекличек и чисто формальных, и содержательных. А между тем эта естественная сцепка у нас попросту отбита теми клише, на которых мы воспитаны.

В «Школе изящных искусств» у нас было большое желание снять подобные клишированные сочетания и нарушить неписаные табу на несочетаемость различных театральных, музыкальных, литературных, научных, поэтических, жанровых, стилевых, кинематографических и других кодов, создавая тем самым некую новую форму экранного искусства.

Если бы меня спросили, кому нужно такое искусство, я бы честно ответил: не знаю. Хотя, впрочем...

Мой зритель

Вот, скажем, я прихожу в консерваторию и слушаю концертное исполнение той музыки, которая меня привлекла. И по каким-то неуловимым реакциям, по атмосфере, которая существует в зале, да просто по лицам публики я понимаю, что это и есть мой зритель. Странное сближение, не правда ли, представить себе в виде идеального кинозрителя слушателя концерта серьезной музыки, классической или современной.

Но я думаю и о другом зрителе. Под словом «зритель» я подразумеваю несколько близких мне людей. Этот фильм и сделан для близких мне друзей. Другое дело, что я каждого потенциального зрителя хотел бы считать своим близким другом. Хотя практически это нереально. Да и, слава Богу, ни к чему.

Предел степеней свободы

У зрителя всегда должна оставаться возможность свободного общения с собеседником, с фильмом. Я не люблю такую мизансцену, чрезвычайно распространенную в кинематографе, и не только в отечественном, когда собеседники непременно смотрят друг другу в глаза.

Это же ерунда. Потому что в какую-то секунду у вас может быть потребность посмотреть в глаза собеседнику, а в какую-то секунду вы можете необыкновенно тесно соприкоснуться с мыслью и с ощущением собеседника, например, вставши друг к другу спиной. Спина — это вообще очень выразительная — хочется сказать, даже не часть тела, а часть речи. Вспомните, например, сцену ухода героини в фильме «Кабаре». Вспомните эту походку, снятую «в спину», и прощальный жест, где «играет» уже не кисть руки и даже не каждый палец, а, кажется, каждая фаланга, каждый покрашенный зеленым лаком ноготь Лайзы Минелли... А вспомните спину Чарли Чаплина...

...И вот создание максимального числа степеней свободы для зрителя является для меня моментом и желаемым, и очень деликатным. Потому что приходится постоянно сопрягать права и обязанности, как записано в военном уставе и в конституции.

Что касается прав режиссера, то они, наверное, безграничны. А вот что касается его обязанностей, то в их число все-таки входит момент общения со зрителем, и «свободу» режиссера, конечно, здесь нельзя считать безграничной. Я не хотел бы оказаться в положении эпатирующего художника типа Энди Уорхолла, который, например, показывает фильм под названием «Стена», где на экране в течение длительного времени ничего нет, кроме фрагмента стены.

Способно ли искусство изменить мир?

Вспомним, как Пушкин повторял вслед за Дельвигом слова о том, что цель поэзии — поэзия и не более того. Я думаю, что в этом есть некое очаровательное лукавство. Сколько у Пушкина есть замечательных стихов, которые укладываются в эту эстетику — наверное, столько же, сколько и таких, которые противоречат этой установке.

В этом утверждении самодостаточности поэзии я вижу прежде всего продолжение полемики с адептами как излишне идеологизированного, так и откровенно потребительского отношения к искусству и — шире — к культуре как к сфере «обслуживания».

Но само это утверждение имеет столь высокий уровень доверия к читателю, что уже одно это подразумевает второй, глубочайший смысл, выводящий за пределы любой конкретной структуры. Делать то, к чему ты призван, и не думать о «побочных» эффектах, о впечатлении, которое твоя работа произведет на «массы трудящихся» зрителей — я так понимаю эти слова...

Беседовал и записал Алексей Орлов

Яков Кротов

Размышления о порнографии

Порнография есть проблема. Порнографическое кино — проблема зримая и движущаяся. Порнография на уровне текста воспринимается как гадость, порнография в виде фотографии воспринимается просто как иллюстрация к тексту (существующему или несуществующему), порнография на экране может восприниматься и как гадость, и как иллюстрация к гадости (и есть все это), но, помимо и сверх этого, порнографическое кино есть попытка создания особого мировоззрения. «Мировоззрение» — в самом прямом смысле слова, ибо только кино способно предоставить зрению целый мир, достаточно живой и протяженный во времени и пространстве.

Проблема порнографии обычно сразу формулируется как поиск границ между эротикой и порнографией. Однако любопытнее сама возможность вхождения секса в культуру. Никого не заманить изображением еды — или политики, или сталеварения — как таковых; все это интересно лишь как элемент духовной жизни человека. А секс интересен не только в качестве оправы. «Интересен», причем — факт, не требующий доказательств, факт статистики, факт коммерции.

Объяснение этому одно: секс не является только физиологией, как еда или политика,— он духовен. Он есть часть сердцевины человека, он есть часть любви — или, по крайней мере, способен быть такой частью.

Популярность порнографии имеет, однако, одну особенность, которая вызывает на размышления: она популярна у мужчин. Женщинам порнография не интересна. «Загадочное», «манящее» выражение фото- и киномоделей, манекенщиц, а вообще-то любой женщины, знающей, что на нее — пусть даже одетую — глядит мужчина, вовсе не загадочно. В этих глазах есть постоянное напряжение, но это не напряжение таинственности, а напряжение непонимания: «Ну что мужики находят в моем обнаженном теле? Что приятного в разглядывании полового акта? И даже на одетых женщин почему им нравится глазеть? Действительно ли им нравится это именно движение ноги, так ли нужно сейчас изогнуть тело, повернуть голову?» К этому непониманию примешана дерзость; но это дерзость и напор не бесстыдства, а беспокойства человека, который знает, чего от него хотят, знает, какой музыки ожидают, умеет ее сыграть, но не может и не умеет стать на точку зрения того, кто заказывает музыку, лишен слуха.

Потребность мужчин во внешнем, в видимом женщинам известна, но непроницаемо чужда, как рыбаку — потребность рыбы в червяке. Как и рыбная ловля, женское кокетство всегда более или менее интуитивно, наобум. Конечно же, «нормальные», то есть мало-мальски опытные женщины, «владеют искусством» кокетства — то есть и макияж кладут, и ножку ставят, и в порнографическом фильме снимаются,— вполне собой владея и с уверенностью в себе. Но в конце концов и мало-мальски искусный рыбак ловит рыбу почти автоматически — а все же психология у него не рыбья. Потому-то и уделяют женщины столько времени, сил, разговоров (не с мужчинами — с женщинами!) своей внешности, что не чувствуют аромата ее притягательности для мужчин. А мужчины не разбираются в оттенках косметики и тонкостях моды, как рыба не разбирается в искусстве ловли; но все эти ухищрения рождены органической потребностью именно мужчин. Порнография — лишь крайний случай, когда в культуре обнажается глубокое отличие психологии одного пола от другого.

По своему выражает (не объясняя!) это различие рассказ Библии о сотворении женщины из ребра мужчины. Ребру глаза ни к чему. Оно — внутри. Ребро оживили и дали ему глаза, а все же ему — ей! — хочется слепо прильнуть к мужчине, влиться обратно внутрь его.

Наблюдение есть не только исток порнографии, но и ее содержание. И в журналах, и в фильмах огромное место занимает групповой секс, начиная с трех-четырех человек,

и секс «оральный» (не от слова «орало», а от латинского «губы»), а также лесбиянство. Но эти явления сопрягают секс с процессом наблюдения, смотрения друг за другом. Наблюдение вводится в предмет и сюжет наблюдения. В «нормальной» живописи это достигается при помощи зеркала: у Джорджоне в зеркало смотрится обнаженная, у Рубенса — Марс с Венерой после акта. Так что выбор сюжета в порнографии определяется не пристрастием к особой «грязи» (физиология всегда нейтральна), а законом искусства, которое в себе самом стремится нести знаки отстраненности, эстетизирования по отношению к изображаемому.

Особенно выпукло эта идея наблюдаемости наблюдения присутствует в «Секс-звезде» (США). Незатейливый, как пучок редиса, ковбой приезжает в Голливуд, обнаруживает, что годом раньше сбежавшая супруга стала секс-звездой,— вот и вся интрига. Любопытны, однако, два момента, непосредственно с этой интригой не связанные и даже ей противоречащие. Не только герой смотрит фильмы с участием своей бывшей жены, не просто зритель смотрит, как снимают эти фильмы,— это все развитие мотива. Но, более того, зритель видит и съемку «акта», и режиссера, который ведет эту съемку, и, более того, режиссер обсуждает со своей собачкой качество съемки. А во-вторых, герой не просто находит утешение в объятиях скромной дамы-детектива, они выходят на открытый воздух, где ковбой интересуется: «А вдруг увидят?» — на что скромница ответствует: «Пусть». И этот секс не противостоит публичному, киношному — он потенциально публичен.

Что зрительно в эротике женщины пассивны, лучше всего видно из того, что представления о мужской красоте разработаны куда хуже, чем о женской. Исключение — античность, но идеалы тогда разрабатывали как раз мужчины, только гомосексуалисты. А женщине все равно (физиологически все равно) — она готова закрыть глаза даже на нос Сирано. А вот Сирано, как настоящий мужчина, этого равнодушия физиологически не в силах представить. Женщины готовы принять нас грязными, и кривоногими, и горбатыми — ну, не грязными, это я погорячился; женщины предпочитают чистых, потому что грязь есть не только зрительное, но и осязательное и обонятельное качество. Женщина судит не столько на взгляд, сколько на ощупь. Подбирать мужа только по внешнему виду — для женщины такое же «скотство», как ходить в видеосалон. На зрительную эротику женщина согласна лишь при условии, что изображение наполнено еще и содержанием, чем-то духовно-сексуальным. Для женщин такое видение совершенно нормально, но важно понять, что для мужчины совершенно нормален формализм. Наша отзывчивость к голой форме — не следствие грехопадения, а часть замысла о полах. Но именно в силу тех же биологических причин, по которым зрительная активность приличествует мужчине, она не приличествует женщине.

Всюду, где мужчины работают глазами, женщины предпочитают работать ушами. Мужчины отдают предпочтение телевизору, женщины — телефону. Мужчины предпочитают один раз увидеть, женщины — услышать или, если перед ними что-то молчаливое,— пощупать. Этому противоречит в опыте человечества разве что миф об Амуре, который во мраке обладал Психеей. Но Амур в данном случае был вынужден отказаться от созерцания Психеи из-за посторонних обстоятельств. А Психея не утерпела и зажгла светильник не любоваться обнаженным мужчиной, а из женского любопытства: что за чудик, который равнодушен к виду женского тела и удовлетворяется осязанием и слухом.

Слух играет у женщин ту же роль, что у мужчин — зрение. Естественно, что порнография, возбуждающая женщин, связана у них не со зрением, а со слухом. Комплимент — вот женская порнография. Французы рекомендуют говорить жене не менее трех комплиментов в день; а женщине ничего не рекомендуют говорить — она должна показывать, хоть и стесняется этого. Мужчина стесняется говорить о любви, стесняется так же, как женщина, которую просят раздеться, потому что он не понимает, какое от этого можно получить удовольствие, какое это имеет отношение к внутреннему чувству, невыразимому, как ему кажется, в словесных образах, как женщине кажется — в зрительных. «Ну люблю я тебя, люблю...» — говорит мужчина с энтузиазмом столь же поддельным, как энтузиазм обнажающейся женщины. Это не значит, что мужчина не любит или что женщина холодна! И когда мужчины говорят комплименты — обратите внимание, что они их никогда не требуют,— они всегда так же неуверенно поглядывают на женщин, как модели порносъемок; и так же есть, конечно, как есть в порнографии «звезды», которые овладели техникой этого дела, не понимая ее сути, есть и донжуаны, которые эту неуверенность преодолевают ремесленническим, по сути своей, совершенством.

Самое замечательное, что все сказанное справедливо и в религиозной сфере. Откровение мужчинам всегда сопряжено со зрением. Моисей не только слышал Бога, но и видел горящий куст — «неопалимую купину». Недоверчивый апостол Фома хотел не услышать голос Божий, а хотел увидеть — и увидел. Иисус тогда сказал: «Блаженны не видевшие и уверовавшие». Ученики, которым Иисус встретился после воскресения и с которыми долго шел, объясняя им смысл ветхозаветных пророчеств о Спасителе мира, не узнали Спасителя по Его недвусмысленнейшим речам или хотя бы тембру голоса. Но когда они зашли в таверну и увидели жест, которым Иисус благословил трапезу — «тогда открылись у них глаза» (Лк 24.31). И наоборот, когда Аврааму явились три ангела (те самые, которых изобразил Рублев), его жена Сарра их не видела — она стояла за входом в шатер и только слышала слова Бога. Ученица Христа Мария, когда пришла к опустевшей после воскресения гробнице, «увидела Иисуса стоящего, но не узнала, что это Иисус» (Ио 20.14). Она узнала Его только, когда Он заговорил с ней. Женщинам и религиозное откровение подается через слух. И это, кстати, объясняет, почему женщин в церквах больше. А в каждом мужчине живет нечто от Иова, рассказ о смятении которого заканчивается его наблюдением над собой: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Иов 42 5—6).

Речь идет не столько о различии зрения от слуха как двух внешних чувств, сколько о различии двух ориентаций. Не два чувства — зрение и слух — развиты каждое преимущественно у одного из полов. Внешнее и внутреннее — вот как точнее проводить разделение. Мужчину можно возбудить обнаженным телом совершенно равнодушной к нему женщины, женщины, вообще не подозревающей о его существовании — но женщину не удовлетворит комплимент, сказанный «без души», неискренне, тем более — абстрактный, как бы прекрасен он ни был. Поэтому живопись и музыка равно — вотчина мужчин; оба искусства являются чем-то внешним; женщины предпочитают внутренний слух и внутреннее зрение, хотя любопытно, что именно женщины создают культ певцов — не живописцев.

Вопрос «Почему порнография притягивает именно мужчин» сменяется, следовательно, вопросом «Почему зрительно активны именно мужчины?» Зрительная активность наша, подчеркну, есть скорее минус, чем плюс — это есть активность глаза в ущерб сердцу, внимание к оболочке безотносительно ее содержания, это даже не скотство (женская позиция), а какой-то автоматизм, нечто из разряда неодушевленной материи. На женскую внешность мужчина реагирует подобно фотоэлементу, ему даже до быка далеко. Такое бессердечие у мужчин, такое пренебрежение к внутренней стороне предмета есть, видимо, одно из условий творческой активности, режущей по живому, действующей часто вслепую и жестоко,— в духовном отношении вслепую. Причем Творец мог бы уравнять в этом отношении мужчин и женщин, дав и тем, и другим по полной мере ви́дения духовного и телесного.

Но ведь это уже было: с этого, собственно, началось творение. Был человек, обладавший всей полнотой всего. И вот Господь, приговаривавший: «Добро!» — вдруг при виде этого, последнего перла творения, решает изменить сделанное: «Нехорошо человеку быть одному». Женщина творится из ребра — за счет мужчины, у которого сразу появляются провалы, так что он отныне ущербен в одиночку (порнография — одно из проявлений этой ущербности, общей, замечу, всему мужскому полу, а не отдельным «извращенцам»).

Порнография обычно ассоциируется — женщинами, надо прямо сказать, а мужчинами ассоциируется уже нехотя и из трусости — со старикашками, с маразмом. Женщины поступают так, потому что смысла порнографии не понимают, она представляется им в духе Фрейда сублимацией неудовлетворенных половых инстинктов, более всего донимающей импотентов и стариков — тех, кто не может эти инстинкты удовлетворить обычным способом.

На самом деле, порнография и формально-зрительная активность мужчин вообще не имеют никакого сущностного отношения к размножению (как, кстати, и брак, и любовь). Размножаться можно в темноте и в концлагере, в пробирке и во дворце, в го́ре и в радости, и глаза для этого совершенно не обязательны. Зрительная активность — причем, напоминаю, активность бессердечная, не заглядывающая глубже формы,— есть одно из условий активности творческой или, по крайней мере, деловой. Чтобы пахать, ковать, преподавать и вообще заниматься мужскими профессиями, необходима не столько сила, сколько именно бессердечность, подпитывающая любопытство. Поэтому, даже ког-

да размножение уже сошло с повестки дня, мужчины все равно остаются зрительно активными — это побочный эффект творческой активности. И не надо упрекать в маразме всех, кто автоматически делает стойку при виде красивых ног. Это нормальное действие безусловного рефлекса.

Сказанное объясняет, почему мужчины сохраняют первенство во всем. Это первенство боевого тарана, первенство слепой творческой силы. Папа Карло мог вырезать Буратино, женщина бросила бы это занятие при первом же писке полена. Мужчина может вонзить стальной лемех в чрево матери-Земли, мистическая одаренность женщины не дала бы ей заниматься землепашеством. Определенная бессердечность мужчины требуется даже в таком «женском» деле, как роды,— и речь идет не только о бессердечии в дефлорации (здесь как раз оно неуместно), а о более общем бессердечии. Секс устроен достаточно жестко, и Мопассан как-то отметил его звериную бессердечность — для мужчины, во всяком случае. Творческим в этом смысле — то есть духовным в ущерб душевности, сердечности — является любое ремесло, не только искусство. Духовные прозрения постоянно увязываются с сердечной глухотой. Впрочем, в изобразительных искусствах тоже, как ни крути, лидируют мужчины. Несколько странно, что они лидируют и в музыке — на первый взгляд (кстати — типично мужской оборот речи) женщины должны были бы быть талантливее в этом самом отрезанном от зрения искусстве. Но нет — и не случайно: внутреннее зрение, внутренний слух женщины лишь метафорически называют зрением и слухом, фактически это совсем особые качества. И в музыке мужчины лишь имитируют то, что женщины воочию слышат внутренним слухом.

Тогда встает последний, наверное, вопрос: «А почему нехорошо человеку быть одному?» Ответ здесь банален: любовь. Как откровение о Боге-Троице есть откровение о любви не только от Бога (что знали все мировые религии), но о любви внутри Бога (об этом источнике любви знает только христианство), так откровение о двух полах, откровение о браке — есть откровение о человеке как существе двуипостасном — двуличном, по-русски, то есть из двух лиц должном состоять. Это неслиянное единство двух лиц и есть любовь.

А порнография — лишь побочный результат, безусловно тупиковая дорожка от пути мужчины в мире. Что, духовное зрение, пренебрежительное к форме, которое преобладает у женщин,— неужели оно не имеет неприятных побочных результатов? Конечно, имеет, но из галантности я не буду об этом распространяться. Скажу только, что характеристика, данная Чичиковым Коробочке — «дубиноголовая» — дана именно потому, что Коробочка внутренним зрением увидела гнусность, затеянную мужиком. Так вот: внутреннее зрение подводит женщин не реже и не менее основательно, чем мужчин — внешнее. Не все так безошибочны, как Коробочка.

Порнография однообразна, как однообразен и секс. Несколько сотен сексуальных позиций — как это ничтожно мало и скучно в сравнении с миллионами позиций психологических. Создатели порнографических фильмов последними себя обычно не утруждают, действуют не на душу зрителя, а на его тело, показывают не чувства, а физиологию. Это деловые люди, которые добиваются дохода при минимальной затрате средств, мастерства. Они проецируют на экран затаившееся в зрителе, а не в себе.

Порнография пользуется тем же механизмом (душевным и телесным одновременно), который неудержимо влечет нас зевать вслед за зевающим соседом. Психология пока не может объяснить этот факт, как и тот, что вид наготы или полового акта является эротическим возбудителем. Фактом является и то, что зевок заразителен, кто бы вас ни заразил. Порнография заражает, именно лишая изображаемую натуру (одну или две) личного начала, сводя ее к безличной животности, к анонимности. Обнаженная с полотна Гойи — личность, обнаженная с эротической открытки — всего лишь обнаженная, без одежды и без лица. Именно анонимность отмечена была в одной папской энциклике как непременное — и самое убийственное — качество порнографии. Но «анонимость» — то есть с греческого, «безымянность», «отсутствие имени» — означает и отсутствие человеческого, ведь имя не просто признак личности, но почти что и вся личность. Именно поэтому анонимные доносы не подлежат рассмотрению — ведь они исходят как бы от животного, а не от человека. Такие фильмы, строго говоря, создает не человеческое, а животное мировоззрение.

Разумеется, создатели порнографического кино тоже люди, и им хочется чело-

веческого. Шедеврами порнографического кино (в широком смысле слова, включая сюда всякое кино, позволяющее себе быть тематическим и именно сексуально-тематическим) являются немногие фильмы, в которых секс является лишь средством существования личности. Наиболее примечателен в этом отношении французский фильм «История О». Здесь есть идея, которую создатели фильма родили сами; они пытаются не только пощекотать плоть, но и войти в сферу духа. Женщина, имя которой О, чтобы доказать свою любовь любовнику, проходит в некоем загородном доме многочисленные истязания, присоединяясь к таким же, как она, молодым дамам. Правила дома требуют от них постоянно быть готовой к услугам любого из мужчин, составляющих штат истязателей дома,— что и имеет место быть в обстановке то романтической, то аскетической, то роскошной. Любовник часто рядом с героиней, наблюдая за испытаниями, но не принимая участия в истязаниях возлюбленной. Позже он все с той же целью — проверить ее чувства — вручает О некоему сэру Стивену, который устраивает ей те же, собственно, истязания мужчинами и плетьми и на которого она в итоге переносит свою любовь. По его поручению О делает своим любовником — или любовницей? — подругу, понравившуюся другу сэра, и та, чтобы доказать свою любовь к О, вступает на тот же путь испытания и отправляется в ту же загородную темницу. Подразумевается, что после подруга перейдет к намеченному сэром кавалеру, со всей искренностью возлюбив его. Круг замкнулся: с чего фильм начался, тем он и заканчивается, и становится почти ясно, что и любовник О с самого начала намеревался лишь передать ее сэру. Сэр гордится своей О, О гордится своей любовью к сэру и всемогуществом этой любви.

Фильм изыскан, правда, боюсь, что изысканность эта достаточно вторична. А главное, основная его идея есть тоже идея вторичная — но интересно, чему именно она вторит. Это идея как бы христианская — но в ней Христос заменен Мужчиной, именно с большой буквы — и именно любовь к Мужчине доказывает героиня. Способ доказательства любви, конечно, парадоксален, противоречит обычной логике мира сего, по которой кого любишь — тому не изменяй. Но сама его парадоксальность напоминает парадокс евангельских слов: «Погубивший свою душу, спасет ее». Фильм создает мир, единственным содержанием которого является любовь мужчины и женщины (в других фильмах секс — всего лишь приправа к бытию, правда, поданная в неумеренной дозе), и этот последовательно сконструированный мир эротики знает одно содержание и действие в жизни — сексуальное действие, а потому единственным и последовательным доказательством любви к мужчине (и именно к одному мужчине!) становится исполнение не своей, а его воли, которая не имеет — так уж, напомню, сконструирован этот мир — иного объекта приложения, кроме секса. Герои фильма сознают отвратительность лесбиянства, мазохизма, группового изнасилования — О ведь страдает, иначе не было бы в ее действиях усилия над собой и жертвы,— но иной жертвы, кроме сексуальной, она не может принести, потому что иных объектов, кроме сексуальных, мир фильма не предоставляет своим обитателям. Они не сеют, не жнут, на работу не ходят, не руководят бизнесом, не посещают оперу или скачки.

Разумеется, создатели фильма не реалистичны и психологически, и даже физиологически: они создали не только несуществующий мир, но и несуществующих людей, и женщины их не ведают месячных, а мужчины — усталости. Но иначе их идея не реализуется. Правда, создатели фильма еще и непоследовательны, потому что испытания и пытки у них, скорее, красивы, приятны не только для зрителя, но отчасти и для героини (она не мазохистка, не лесбиянка, не нимфоманка, а все же нам сообщается — голосом за кадром,— что какую-то сладость она от испытаний ощущает). Это отчасти обессмысливает испытания, но, впрочем, укрепляет эротический образ мира и — что немаловажно — делает его приемлемым и для нормального человека, который, собственно, и платит деньги.

Исключительно эротического мира, конечно, не существует, но мы умеем конструировать вокруг себя реальность, в которой последовательно все приводится к одной стороне бытия. Основой такой искаженной реальности может стать наука, искусство или политика. «История О» по логике своей напоминает роман Артура Кестлера «Слепящая тьма», где трагедия Бухарина и его самооговор объясняются именно тем, что он жил в исключительно партийной реальности и, когда партия потребовала, принес ей единственно возможную и высшую жертву, признав себя врагом партии. Ибо в его мире просто не было ни-

чего иного, чему можно было бы быть врагом.

Три обстоятельства подчеркивают генетическую связь этой религии эротики с религией целомудрия. Прежде всего, постоянно на протяжении фильма так или иначе провозглашается, что героиня абсолютно свободна. В любой момент ее могут отпустить, ей предлагают это — и она отказывается. Почему? Да потому, что любовь сильнее свободы, свобода — прилагательное, а любовь — существительное, в том числе и та уродливая любовь, которой занят фильм. Вне любви существования нет, и отказаться от выполнения заповеди — для О это заповедь, данная мужчиной,— значит избрать небытие. Эта идея свободы — не животного, а именно духовного происхождения, а в нашем бывшем христианском мире она именно христианского происхождения. Во-вторых, вершины счастья О достигает не после всех своих испытаний, а после того, как она наставляет на путь испытаний свою знакомую. Эротический мир так же полагает себя единственно спасительно истинным и, следовательно, так же стремится обратить всех к эротической истине, как Церковь — к Христу. Отсюда же в фильме подчеркивание бесстыдства как одного из качеств, которые испытания воспитывают в О: зритель удовлетворился бы и созерцанием уединенного секса, но О учат не стесняться посторонних, даже слуг,— учат свидетельствовать об истинности эротики открыто и героически. Счастье, что мир эротики ограничен пространством фильма, количеством половых гормонов и, наконец, силой настоящей любви. И третье: лишь в христианском мире так безоговорочно на место Спасителя может быть поставлен именно мужчина. Ведь это христианское богословие, начиная с апостола Павла, уподобляет Христа — главу Церкви — и мужа, главу жены. Правда, фильм оставляет все испытания на долю женщины — здесь коммерция основывается на психологии, которая отмечает, что для женщины зрение в эротике играет меньшую роль, чем для мужчины, а запах, к примеру — большую (поэтому парфюмеры обращаются, в отличие от кинорежиссеров-порнографов, больше к женщинам). Зрители фильма в большинстве мужчины, причем мазохистов среди них, наверное, меньшинство. Но завершить фильм — и это важно — создатели считают нужным вопросом О к сэру о его собственной готовности вынести ради нее такие же испытания и его утвердительным ответом. Он готов к крестному пути. Даже жаль, что создатели фильма решили показать его готовность в деле: О прижигает сэра сигаретой, тот героически терпит, но зритель-то вспоминает, что сама О прошла через намного худшие муки, в том числе через выжигание ей на спине инициалов сэра, так что долготерпение его любви остается под большим сомнением. Вынес бы сэр изнасилование хотя бы парой матросов?..

«История О» создает такое же карикатурное и уродливое подражание миру Церкви, как и любая политическая диктатура. Кто-то поклоняется эротике, кто-то — политике, поклоняется именно как единственной и всеобъемлющей реальности. Один нравственный урок христианин должен извлечь из этих карикатур: они достаточно уродливы и безумны, а следовательно, могут манить к себе только, когда истинная Красота и Логос затенены нами, прибегающими к ним. Например, эстетика фильма явно тяготеет к таинственности, все происходящее окутано неким дымком, почти мистикой. Думаю, это не только уступка цензуре. Это стремление создать привкус таинства, стремление достаточно бесплодное — ведь таинства Церкви загадочны не целью своей, которая есть Жизнь, Царство Божие, Иисус, но «механизмом» благодати — который не интересует даже богословов. В мире же эротики подлинное таинство невозможно, так как таинственная цель — единение двух в цельное существо — утеряна, а голый (буквально) механизм совершенно ясен. Христианство нельзя назвать религией эзотеричной, таящей что-то от посторонних и все открывающей посвященным. В христианстве многое остается таинством, но все, что в христианстве таинственно — таинственно и для самих христиан. К сожалению, в течение веков сама цель Евангелия оставалась загадкой для многих и многих христиан, задрапированная золотом и словоблудием,— вот почему эзотеричность и в постхристианском мире так крепко ассоциируется с религиозностью и возвышенностью.

Еще одна черта эстетики «Истории О»: в этом фильме все абсолютно невозмутимы, даже, как ни парадоксально, бесстрастны. Герои не улыбаются, не хмурятся, уравновешенно совершают половой акт. Выдержка и бесстрастие считаются хорошим тоном и среди бюрократов в тоталитарных структурах, но у них противоестественность бесстрастия меньше заметна,

чем у героев фильма; только О иногда в экстазе позволяет себе воздохнуть с автоматизмом докладчика, прочищающего горло. И политические деятели, и развратники служат именно страсти — политической или эротической — откуда же этот идеал невозмутимости, которого нет у политических деятелей мало-мальски демократических стран? Да все от нас же, православных, точнее — от нашего ханжества. Мы хотим подражать святым, жившим в Истине и с Истиной, а потому не покорявшимся дурным страстям и вожделениям плоти. Но подражание внешнее, без жизни в Истине, оборачивается нечувствием, когда душа стоит, не колеблясь ни в дурную, ни в хорошую сторону. Между тем, постоянно, до конца невозмутим лишь бес, не имеющий никакого упования; Господь плакал — это отмечено в Евангелии — и, уверен, улыбался или, того больше, гневался, называя фарисеев раскрашенными гробами. Не проявляет эмоций Воланд — не Иешуа. И святые Божии не были невозмутимы, в отличие от ханжей.

Главный итог моего опыта — я надеюсь, что читатели не станут его проверять,— в том, что творение идола из мужа (мужчины) возможно лишь потому, что Бог дал мужчине силы и задачу быть главой жене, по образу Христа — главы Церкви, и всякий эротический грех начинается, когда мужья пытаются быть главой помимо и вне Христа. Виновны в этом, прежде всего, призванные — то есть христиане. У православных, к сожалению, слишком мало женатых богословов, слишком мало богословия брака, подкрепленного практическим опытом богословствующего. А миряне слишком полагаются на то, что брак — таинство, что Дух Святой исправит все помимо них. Между тем, брак — как и таинство Евхаристии — может быть в «суд и во осуждение», и именно благословенный Церковью брак. Слишком часто мужья ищут у жен совершенно противоестественных доказательств любви — я не имею в виду секс! — и такое же доказательство своих чувств доставляют им. Между тем, в нашем падшем мире, мире противоестественном, самым естественным — и самым тяжелым! — доказательством любви часто является стирка или добыча продуктов. На мужа с авоськой Иисус глядит одобрительно, на мужа с персональной машиной — боюсь, с сомнением.

Ход моих мыслей, показывающий, как бредовое благочестие порождает благочестие бреда, надеюсь, ясен. Если он не убедителен, прошу учесть хотя бы то, что и по времени нынешнему атеистическому миру предшествовал мир «как бы христианский» — значит, «благочестие» прошлое самый вероятный виновник нынешней смерти благочестия. Где христиане лицемерно благочестивы, там утверждается искреннее «благочестие» зла — хотя бы и эротики. Христианство без Христа не единственная, но самая для христиан постыдная и важная причина всех падений мира после Голгофы.

Вход эротического в центр общественного сознания сопровождается спорами о допустимости эротических образов в изобразительном искусстве. Это не борьба средневекового ханжества или христианского целомудрия с новым мироощущением, это борьба внутри самого нового мироощущения. Более того, наблюдая споры об эротике и порнографии, ощущаешь заведомую обреченность «консерваторов», отсутствие у них твердой почвы под ногами. Споры о порнографии в XX веке внутри «эротической церкви» напоминают споры об иконах в VIII веке внутри церкви христианской. Ни тогда, ни сейчас не было разногласий о фотографическом или квазиреалистическом изображении чтимого: оно было заведомо неприемлемым для обоих сторон, уничтожая идеальный, символический, всеобъемлющий характер священного — будь то действительная святыня Церкви или эротическая святыня современности. Идеология эротического искусства, как и большинство его потребителей, отвергают порнографию-натурализм, лишенную всякой хотя бы душевности, не говоря уже о духовности. Ценители эротики борются с порнографией как протопоп Аввакум боролся с изображениями святыни, где слишком натурализовалась плоть.

Эротическая лжецерковь поощряет эротическое иконописание — изображение преображенной, приближающейся к символу эротической натуры. Достигается это прежде всего благодаря новым могучим техническим возможностям цветной фотографии и кинематографии. Мягкость и сочность цвета, глянец и насыщенность светом, в кино еще и музыка, создают (стремятся создать) не отчет о сексуальном акте, а идеальный образ его, столь же сдвинутый от реальности, как иконные изображения лика сдвинуты от реальности лица.

Эротическое искусство — имею в виду прежде всего самое современное в нем — кино — пристрастно к противоестественному в сексе: от лесбиянства и скотоложства до прелюбодейства. Это след-

ствие не скуки и пресыщения (как в порнографии), а стремления максимально расширить диапазон эротического, показать все варианты сексуальной жизни, чтобы очертить невидимую, идеальную его сущность. Возможно, именно это, помимо всех более материальных причин, связало величайшего идеалиста Платона с гомосексуализмом; античные педерасты себя оправдывали тем, что они занимаются не сексом, а очищенной от утилитаризма идеей сексуальности.

Здесь мы приближаемся к уязвимому месту эротического искусства. Оно, конечно, скоро займет свое — большое, я бы даже сказал, приличное (хотя это слово кажется неуместным в данном контексте) — место в русской действительности, и споры вокруг него утихнут. Но в эротическом искусстве в самом себе есть дыра, через которую постепенно вытекает всякая эротика. Здесь необходимо отступление.

Фрейда обвиняли во многом — как психолога. Но этнолог он был безупречный. Он застал еще культуру христианскую в средневековом смысле — и верно понял, что вся эта культура и породившая ее духовная жизнь пронизаны сексуальностью. Эта сексуальность была сублимирована, очищена и превращена в нечто совсем не эротическое (даже антиэротическое) — от церковной архитектуры до моральных кодексов. Но она была! Современная же культура, выделяя эротическое в особую сферу почитания и интереса, лишает его именно всеобъемлющего характера; творя сексуальную иконопись в кинематографе, иссушает сексуальное во всех остальных уровнях и областях жизни. Эротическое оказывается в резервации. Всякая же резервация есть противоречие цели и средства. Мы хотим сохранить нечто, отсекая его связи с миром, лишая воздуха, помещая в бункер. Но и в самом лучшем бомбоубежище как во всякой тюрьме, можно лишь умирать. И сексуальное, стянутое в эротическое искусство, умирает во всяком ином искусстве, выдыхается в жизни личностей, и в конце концов безжизненной делается и эротика.

Здесь пора вернуться к истинной Церкви. Вглядываясь в то зыбкое, размытое на расстоянии в несколько веков время, когда кончалось христианское (худо-бедно, а христианское) Средневековье и начиналось время Новое, мы видим расцвет христианской культуры — живописи, иконописи, музыки, литературы,— посвященной церковным сюжетам. Но это был расцвет в резервации: эта «христианская культура» потому и бросается в глаза, что она была выделена из общей сферы культуры, высажена в отдельный горшочек; она была не настоящей культурой, а дефективной, наподобие палисадника; ни к огороду, ни к дому, ни к полю эти великолепные цветы отношения уже не имели. А ныне такова же участь эротики — в ее победе скрыто ее поражение. Из моря она превращается в бассейн.

Сексуальность и церковность имеют общую судьбу не только в прошлом, но и в будущем. За оба эти явления можно быть спокойными: им суждена вечная жизнь здесь и жизнь в вечности там (хотя по воскресении не будет «мужского и женского», как не будет иерархии, не будет «священнического» и «мирянского»).

Эротика — кривое зеркало Церкви, и хорошо это кривое зеркало тем, что в нем можно увидеть мелкие черты — гадкие, которые просто так мы у себя не заметим. Девиз философии Эммануэль: «Парные связи должны быть разрушены» — это пародия на постоянно осуждаемое Церковью и постоянно в ней присутствующее отвержение брака. Существенная разница в том, что у одних безбрачие есть воздержание, у других — распутство. Ну, и слава Богу, что есть эта разница!

Не случайно автор романа, по которому снят фильм «История О», свою основную идею — сообщество, в котором женщины дают обет не носить нижнего белья,— взяла из церковных воспоминаний детства: ее поразил аналогичный факт из быта какого-то французского монастыря (не знаю, достоверный или нет).

Новое время постоянно пытается разделить порнографию от эротики, найти какую-то объективную границу между ними. Кто-то указывает внешний критерий: эротика меньше показывает, больше оставляет прикрытым. Папа Иоанн Павел II выдвигает критерий общеантропологический — порнография истребляет личное начало, эротика эксплуатирует его. Англичанка Элизабет Кук сужает этот критерий до отношения к личности женщины: «Откровенный показ сексуальных отношений в контексте унижения, причинения боли, подчинения женщины мужчиной с подчеркнутой идеей получения женщиной при этом наслаждения». И. Мальцев, соглашаясь с этим определением, невольно сдвигает акценты применительно к российской действительности и возвращает порнографии более об-

щее социальное значение: отношение к человеку как объекту обладания, «употребления», а не бытийной реальности (Мальцев И. Употребленные, или Эрос в холодной стране.— «Литературная газета», 1991, 25 сентября). Это уже почти и не социальное определение, а философское, вторящее Фромму. Порнография и эротика различаются так же, как «иметь» и «быть».

Но объективной границы и не существует: само представление о возможности двух видений сексуальной жизни рождено раздвоенностью представлений о человеке. Раздвоенность эта родилась недавно, одновременно с Новым временем. Средневековье мыслило человека как существо прекрасное, в котором природа встречается с духом, вдохнутым Творцом. Средневековые художники спокойно изображали наготу: листочки стали навешивать в семнадцатом, восемнадцатом веках.

Лучше всего сущность происшедшего переворота видна в физиологизме и механицизме века Просвещения. Человека стали расценивать как механизм; в качестве такового он резко противополагался духу, который, конечно же, продолжал ощущаться, но теперь уже как особая субстанция. А механизм должен быть скрыт: в замечательных куклах этого столетия шестеренки обертывались парчой и шелками. В нашем веке эта психология ярко видна в отношении к автомобилям: красив корпус, который один и может быть предметом дизайна, а внутренности должны быть замаскированы.

Эротика и есть попытка скрыть механизм секса, прикрыть его хотя немного. Она создала миф о том, что соблазнительно тело, если оно немного прикрыто, если мы не столько видим, сколько угадываем. Но это именно миф, это утверждение о психике, которое формирует психику, а не отражает ее. Мифом является и представление о сексе как механизме. В романе А. Крона «Бессонница» главный герой, благородный советский врач, допущенный в Париж в хрущевскую оттепель, брезгливо отворачивается от пособий по сексу, потому что они смотрят на человека как на мотоцикл; но сам он не отрицает механичности в человеке, а просто считает, что любовь сама научит обращаться с механизмом. Что последний миф не только не верен, но и сам является источником трагизма в браке, скажет любой сексолог.

Раздвоенность представлений о человеке — неприятная штука, неприятная для самого же человека. И искусство преодолевает эту неприятность, противопоставляя представления о человеке как механизме — образ человека ангелоподобного, в дымке и флере, изящного и изысканного. Торвальдсен и Роден в этом смысле очень античеловечны, потому что остаются в сфере борьбы с представлениями о человеке как низменном существе. Нет порнографии без потуг на эротику; нет эротики без потуги превзойти порнографию. Особенность нашей эпохи не в окультуривании вуайеризма — секс и созерцание его всегда входили в культуру,— а в противоположении порнографии и эротики. Эротика лишь потому создает миф о человеке возвышенном, что существует миф о человеке низменном. Эротика и порнография — два конца одной палки. Ни одна другая культура, кроме современной европейской, этого дуализма в восприятии человека не знала. И не может быть так, что плоха порнография, а эротика хороша. Не может быть так, что есть «высокое искусство», есть картинки для удовлетворения похоти. Давид Микеланджело и Даная Рембрандта — вне (и до) этого дуализма, они не эротичны и не порнографичны. Теперь такое невозможно. Есть трагическая раздвоенность в самосознании человека. Комиссии по нравственности, цензуры, звездочки учреждать, конечно, можно, но раздвоенность приходит не из сексуальности. В сексуальности (как и в физике, и в литературе) лишь отражается раздвоенность духовная. Можно отдалить время знакомства ребенка с порнографией и с эротикой, но уже с пеленок он научится постоянному балансированию между сознанием себя как ангела и сознанием себя как скотины, сознанием себя как духа и бифштекса с кровью. Палка эротики и порнографии будет лупцевать нас, нашу культуру и нашу цивилизацию, пока мы не решим для себя проблемы самопознания как существа цельного, цельного во всех своих проявлениях, падениях и экстазах. И в этом смысле наплыв порнографии, снятие последних запретов на секс — признак не «испорченности», а желания испытать все, довести все до логического конца и посмотреть — что там. Поскольку же логические концы — это всегда тупики, там пыльно и скучно, постольку и эротика, и порнография, и промышленная эстетика, и любовь к шестеренкам скоро мúнут и превратятся в нечто совсем иное и новое — в зависимости от того, как определимся мы и будущие поколения в основных вопросах жизни.

Стивен Содерберг

Секс, ложь и видео

«На свете много такого — и плохого, и хорошего,— что может приобрести основополагающее значение в вашей жизни: религия, алчность, филантропия, наркотики»,— звучит за кадром голос психоаналитика.

«Я знаю,— возражает пациентка,— но это... У меня такое чувство, что все до единого мои знакомые помешались на сексе».

Анна всеми силами пытается не поддаваться поветрию. Она нагружает себя мыслями о глобальных проблемах: о жертвах авиакатастроф, голодающих детях или кучах мусора, грозящих заполнить планету. Анна старается соответствовать гуманитарному «новому мышлению». А так как некоторые мысли и состояния становятся навязчивыми, она идет проторенной тропой — к психоаналитику, свято веря, что против любого недуга есть лекарство.

Анна — американка, а Стивен Содерберг утверждает, что «все мы, американцы, одинаковы». Когда член каннского жюри европейский суперинтеллектуал Петер Хандке сказал автору фильма-победителя, что он напомнил ему Чехова, в голове Содерберга, как он сам иронически констатирует, промелькнуло имя Павел, а не Антон.

Основательность образования, широта и объемность кругозора не являются сильными чертами нации, страдающей провинциальным комплексом и одновременно считающей себя пупом земли. Зато эта нация не устает поражать своим детским прагматизмом, вербальной прямотой и непосредственностью. Не мудрено, что психоанализ, сыгравший в Европе роль скорее культурологическую, за океаном превратился в атрибут потребительского образа жизни, охватив и самые заурядные сферы общества.

Психоанализ обещает отдушину, готовую замену страданий и внутренней работы. С его помощью человек надеется преодолеть свою сексуальную подавленность, вырваться из тенет рутинной лжи. Лжет ведь не только Джон, муж Анны, который спит с ее сестрой. Лжет и сама Анна — невиннейшее существо, которое пытается убедить себя и окружающих в том же, в чем были убеждены многие наши соотечественницы,— в том, что «в СССР секса нет»: сгинувшую аббревиатуру несложно заменить на актуальную. В СССР, однако, нет психоанализа, иначе мы могли бы убедиться, что и он не всесилен.

Но секс есть, а значит, есть ложь, и, чтобы разорвать эту цепочку, необходим третий компонент, который в сценарии и фильме Содерберга приходит в лице видео. Видеокамера — более совершенный аналитик: оказывается, перед ней труднее солгать, а раз сказав правду, от нее уже нельзя отречься. Грэм, стоящий за камерой, недаром возбуждается потом от своих записей: они более натуральны и глубже выражают естество женщины, нежели она сама в живом общении.

«Секс, ложь и видео» — ироническая притча о современном человеке, отчужденном от самого себя и от своих близких и потому катастрофически нуждающемся в посреднике. Пускай Грэм — сексуальный извращенец, и видео для него (вплоть до финала) выполняет ту же функцию, что ширма в эпоху рококо для любителей галантных игр. Но ведь и супернормальный Джон только благодаря видеозаписи познает свою жену, обнаруживает ее скрытую эмоциональную жизнь.

Более того — новое техническое средство позволяет проникнуть в философскую изнанку реальности точно так же, как фотоувеличение у Антониони и односторонне проницаемое стекло в доме свиданий у Вендерса («Париж, Техас»). Именно Вендерс, будучи председателем жюри в Канне, стал инициатором награждения главным призом фильма-дебюта Содерберга. В этой картине соединилось европейское и американское восприятие иллюзий постиндуст-

---

«Секс, ложь и видео» («sex, lies and videotape»).
Автор сценария, режиссер, монтажер видеоряда и ассистент звукооператора Стивен Содерберг. Оператор Уолтер Ллойд. Композитор Клифф Мартинец. Звукооператор Ларри Блейк.
В ролях: Джеймс Спейдер (Грэм Далтон), Энди Макдауэлл (Анна Милани), Лаура Сан Джакомо (Синтия Бишоп), Рон Воутер (Доктор).
Производство «Outlaw Productions», USA, **1989.**

риального общества, которое преобразовало среду, условия человеческого существования и даже отчасти самого человека. Но только отчасти.

У Содерберга не говорят о любви, о родстве душ, о предначертанности судеб. Весь этот романтический хлам вытеснен на «закате американской империи» буднично-деловитой полуправдой о жизни, безличной и бесполой «сексуальностью». Но сквозь комедийные картинки нравов проглядывает тоска по другой жизни — столь же несбыточная, сколь и физически ощутимая. И впрямь — нечто чеховское.

Название фильма выстрелило в десятку и было растиражировано во множестве вариаций вроде офф-бродвейского спектакля «Секс, наркотики и рок-н-ролл». Снятая за гроши в дешевой Луизиане, картина сама напоминает студенческую театральную постановку. Однако же в ней есть три открытия, существенные для кинематографа.

Это включение в изобразительную ткань видео-рефлексии, о чем уже говорилось. Это появление в роли Анны Энди Макдауэлл — актрисы с удивительной укрупненной пластикой, немного напоминающей Инну Чурикову. Это, наконец, блистательные по своей точности диалоги: даже по критериям американской «железной» драматургии экспертам не удалось выявить в них ни одной проходной или случайной реплики.

Частью этих достоинств, надеемся, сможет насладиться читатель в русском переводе сценария.

Андрей Плахов

Посвящается Тар, которая ждет

1

Шоссе. День. Грэм Далтон, двадцати девяти лет, едет на своем «катлассе» образца 69-го года, покуривая сигарету. В его внешности есть что-то от панка, что-то — от богемного юноши, впрочем ни то, ни другое определение не являются исчерпывающими. Он человек явно неглупый, и лицо у него приятное. На его брелке только один ключ, и тот — от зажигания.

Анна *(голос за кадром)*. Мусор. Я все думаю, что происходит со всем этим мусором. Как мы с ним только управляемся — ведь рано или поздно места для его хранения не хватит? Я и прежде об этом думала, когда выставляла контейнер для мусора, а никто его не забирал. Помните?

2

Кабинет врача. День.

Анна Бишоп Милани, двадцати шести лет, на приеме у психотерапевта. Она крайне привлекательная женщина, одета в стиле созревшей школьницы. На левой руке — обручальное кольцо.

Доктор. ...Да, я помню. И что же вы делаете, когда вами овладевают подобные настроения?

Анна. Ничего. То есть на самом деле *ничего*. Стараюсь не делать того, после чего остается мусор: ну, еда и всякое такое... Вы знаете, что в среднем человек производит три фунта мусора в день?

Доктор. Нет, не знаю.

Анна. Вам не кажется, что это слишком много? И я хотела бы знать, куда его девают.

Доктор. У вас есть хоть малейшее представление о том, что порождает ваше беспокойство?

Анна. В этот уик-энд Джон выносил мусор; то одно, то другое без конца выпадало из контейнера, и я представила себе контейнер, который *производит* мусор, сам наполняется, сам переполняется — если такое действительно случится, то как его остановить?

Доктор. Анна, вы замечаете, что ситуации сходны?

Анна. О чем вы?

Доктор. На прошлой неделе мы говорили о том, что вас преследуют мысли о семьях жертв авиакатастроф, теперь мы говорим о беспокойстве, вызванном мусорной проблемой.

Анна. И что?

Доктор. Если вы задумаетесь, то, по-моему, поймете, что фактор, который постоянно вызывает у вас беспокойство,— это нечто негативное, не поддающееся контролю.

Анна. А вы считаете, повсюду снуют люди, полагающие, что они абсолютно счастливы, а жизнь вокруг великолепна? Может, таких и много, только они не подвергаются психотерапии. К тому же чувствовать себя счастливым совсем не так уж хорошо. Депрессия только на пользу моей фигуре. В прошлый раз, когда я была абсолютно счастлива, я прибавила двадцать пять фунтов. Я думала, Джона хватит удар.

Джон *(голос за кадром)*. Это чистая правда, уверяю вас.

© 1990 by Steven Soderberg. Печатается с разрешения "Harper & Row publishers".
© 1992. Ольга Рейзен. Перевод с английского.

3

Кабинет юриста. День. Джон Милани, двадцати девяти лет, сидит за столом и разговаривает по телефону. Одет очень хорошо: настоящие спортивные подтяжки, оксфордская рубашка, хлопковый костюм. Он крутит обручальное кольцо на левой руке.

Джон. Стоит только надеть обручальное кольцо на палец, как противоположный пол начинает проявлять к тебе основательный интерес. Кроме шуток, мне хочется завести по бильярдной лузе для каждой девахи, которая заговаривает со мной, не имея ничего в виду. Такого никогда не случалось до моей женитьбы. Черт, знать бы раньше, я бы уже в восемнадцать лет купил себе кольцо и сэкономил кучу времени и денег. (*Смотрит на часы.*) Надо сматываться. (*Быстро.*) Слушай, во вторник сыграем? Спи спокойно. (*Надевая пиджак, Джон нажимает кнопку вызова секретарши.*) Джанет, перенеси встречу с Киркландом. Скажи, чтоб пришел в четверг в час тридцать.

Доктор (*голос за кадром*). Вы по-прежнему скрываете свои мысли от Джона?

Анна (*голос за кадром*). Да.

4

Ванна при кабинете юриста. День. Джон чистит зубы и очень аккуратно причесывается.

Доктор (*голос за кадром*). Боитесь его реакции? Что он сочтет вас и ваши мысли глупыми?

Анна (*голос за кадром*). Нет. Не знаю. Я ничего ему не сказала про мусор, потому что я и так от него в улете. Он позволил своему однокашнику пожить у нас несколько дней, а мне и слова об этом не сказал. То есть не то что я против, но он все-таки должен был спросить.

5

Кабинет врача. День.

Доктор. Почему вас это так расстраивает?

Анна. Наверное, меня угнетает как раз то, что я не имею права расстраиваться. Ведь это его дом, он платит за аренду.

Доктор. Но он настоял, чтобы вы ушли с работы, и у вас много работы по дому.

Анна. Да, я знаю.

Доктор. Ладно, оставим этот неожиданный визит. Как обстоят дела с Джоном?

Анна (*пожимая плечами*). Да вроде хорошо. Если не принимать во внимание, что в данный момент я не хочу, чтобы он даже прикасался ко мне.

6

Квартира Синтии Бишоп. День.

Синтия Бишоп, сестра Анны, открывает дверь Джону Милани. Они страстно целуются и начинают раздеваться. Синтия слегка напоминает Анну, но не столь хороша собой. В то же время ее отличают открытая чувственность и самоуверенность, недостающие Анне.

Доктор (*голос за кадром*). Когда у вас развилось это чувство?

Анна (*голос за кадром*). С неделю назад. Не знаю, откуда оно взялось, но просто я почувствовала, что не хочу, чтобы он до меня дотрагивался.

Доктор (*голос за кадром*). А до возникновения этого чувства вы нормально переносили физическое соприкосновение с ним?

Анна (*голос за кадром*). О, да. (*Пауза.*) Но видите ли, я никогда особенно не увлекалась сексом; то есть мне нравится и все такое, но он не будоражит меня, и если бы его не было вовсе, я бы не испытывала недостатка в нем, понимаете? Да и вообще, последнее время мы совсем ничего и не делали. Я уже говорила, что мне безразлично это отсутствие. Просто интересно, как это некоторые вещи вдруг ни с того ни с сего затухают.

Джон и Синтия в это время занимаются сексом.

Доктор (*голос за кадром*). Может быть, он уловил ваше неприятие его прикосновений?

Анна (*голос за кадром*). Но он же перестал заниматься сексом со мной до того, как я испытала это чувство, поэтому мне и кажется все таким странным. И вообще я уверена, ему хотелось бы, чтобы я хоть раз проявила инициативу, и я бы проявила, но только мне это и в голову не приходило. Я всегда думаю о чем-то другом, а когда несколько раз мне хотелось этим заняться, я оказывалась дома одна.

Доктор (*голос за кадром*). И вы что-то предприняли?

Пауза.

Анна (*голос за кадром*). Что вы имеете в виду?

Доктор (*голос за кадром*). Вы мастурбировали?

7

Кабинет доктора. День.

Анна (*обескураженная*). Боже, нет.

Доктор. Насколько я понял, вы никогда не мастурбировали?

Анна (*в замешательстве*). Ну, однажды я попыталась. Но только это было так глупо, я все смотрела на себя, как я лежу там, и думала, как это глупо!.. А потом, ну не знаю... я подумала, видит ли мой покойный дедушка, чем я занимаюсь. И вообще это так глупо, когда не знаешь, что делать с мусором, понимаете?

Доктор. Итак, вы лишь недавно попробовали этим заняться?

Анна (*вздыхает, опустив голову*). Да, недавно. Но не очень недавно.

Пауза.

Анна. И мне совсем не нужен гость в доме.

8

Квартира Синтии Бишоп. День.

Джон и Синтия лежат на кровати, мокрые от пота.

Джон. Мне надо назад в контору.

Синтия. Так что, сегодня только разок? Ну и дела...

Джон (*переворачивается и начинает одеваться*). Мой обеденный перерыв не может длиться вечно. Я уже пропустил одну встречу.

Синтия. Оставь со мной этот гадкий оборонительно-наступательный тон. Надо уйти — уходи. Моя жизнь не кончается, когда ты захлопнешь за собой дверь, понял?

Джон. Почему ты не говоришь о своих настоящих чувствах? (*Встает и продолжает одеваться.*) Ко мне друг приезжает из другого города. Я, наверное, буду занят с ним несколько дней.

Синтия. Это означает, что мы пока повременим со встречами?

Джон. Совершенно верно.

Молчаливое пожатие плечами со стороны Синтии. Джон почти одет.

Джон. Я бы хотел, чтобы ты оставила работу буфетчицы.

Синтия. Почему?

Джон. Мне противно думать, как разные парни норовят хлопнуть тебя по заду.

Синтия. Я умею с ними управляться. К тому же деньги немалые, а некоторые из ребят вполне миляги. И у тебя нет права на ревность.

Джон. Кто сказал, что я ревную?

Синтия. Я сказала.

Джон не отвечает.

Синтия. Знаешь, мне хотелось бы попробовать у тебя дома. Мысль о том, что можно заниматься этим в постели моей сестры, готовит меня к нескончаемому оргазму.

Джон в раздумье.

Синтия. Как мне хочется рассказать всем на свете, что Анна ни к черту в койке. Прекрасная, неотразимая Анна Бишоп Милани.

Джон. Это небезопасно.

Синтия. Ну, может, я хоть слушок пущу?

Джон. Да нет, я о том, чтобы заняться этим у меня дома.

Синтия. Боишься попасться?

Джон. Может быть.

Синтия. Имеешь шанс. Можно познакомиться с твоим другом?

Джон. Синтия, я не уверен, что он в твоем вкусе. Видела бы ты, как он одевается. По-моему, с ним не все в порядке.

Синтия. Я заинтригована.

Джон. Ты заинтригована?

Синтия. Еще бы, он тот, может, кого я ищу. И мне не надо будет больше трахаться без передыху с озабоченными чужими мужьями.

Джон смотрит на нее с минуту, прежде чем направиться к двери.

Джон. Пока.

9

Дом Джона и Анны Милани. День.

Грэм подъезжает к дому Милани. Он открывает багажник, в котором лежит восьмимиллиметровая видеокамера «Сони» и черный рюкзак. Он достает рюкзак и закрывает багажник. Грэм стучится в дверь. Когда Анна открывает, он затаптывает сигарету потрепанной кроссовкой. Анне не удается скрыть изумление при виде Грэма.

Грэм. Анна?

Анна. Да?

Грэм (*протягивая руку*). Грэм Далтон.

Анна пожимает ему руку.

Грэм. Вы позволите мне воспользоваться вашим туалетом?

Анна. Да. Да, проходите, пожалуйста.

Грэм заходит в дом.

10

Дом Джона и Анны Милани. День.

Анна закрывает дверь и указывает Грэму направление.

Анна. Туда, первая дверь налево.

Грэм идет в ванную. Анна — к телефону. Набирает номер конторы Джона.

Голос по телефону. Форман, Брент и Милани.

Анна. Джона Милани, пожалуйста. Это его жена.

Грэм выходит из ванной. Анна быстро кладет трубку.

Анна. Как вы шустро.

Грэм. Ложный позыв.

Анна. Ага. Садитесь, пожалуйста.

Грэм садится, несколько оживляется — что идет ему на пользу. Достает из кармана видавшего виды черного кожаного пиджака пачку «Житан», ищет глазами пепельницу.

Анна. Обычно у нас... не курят. Если хотите, там есть внутренний дворик.

Грэм. Да нет, нет проблем. Могу потерпеть.

Наступает пауза. Грэм неотрывно смотрит на Анну. Но взгляд не вызывающий, скорее — оценивающий: он пытается понять, что она за человек. Анна в свою очередь смотрит на Грэма. Нечто неосознанное мелькает в их взглядах.

Анна (*глядя на рюкзак*). У вас есть еще вещи?

Грэм. Да. (*Пауза.*) То есть вы хотите сказать — с собой? Нет. Это все, что мне понадобится.

Анна. Ага.

Грэм улыбается. У него необычное лицо — необыкновенно привлекательное и в то же время простоватое.

Грэм. Вас когда-нибудь снимали для телевидения?

Анна. Телевидения?

Грэм. Да.

Анна. Нет. Почему вы спросили?

Грэм. Так просто, полюбопытствовал.

Включается кондиционер. Анна улыбается.

Анна. Какое у вас необычное имя.

Грэм. Да уж. У меня мать стопроцентная англофилка, все, что связано с Англией, исторгает у нее слюну, как у младенца. Видно, в каком-то фильме услыхала это имя. Она во всем идет на поводу у телевидения.

Анна. Вот как...

Грэм. Вас смущает, как я выгляжу?

Анна (*переигрывая*). Нет... по-моему, вы тут вполне уместны.

Грэм (*улыбаясь*). Ну, тогда меня смущает мое присутствие. Я здесь явно не ко двору.

Анна. Но...

Грэм. Раньше мне доставляло большое удовольствие подчеркивать свое отличие от других людей и показывать всем нос. Вы так не поступали, когда были помоложе?

Анна (*подумав*). Нет. Так — нет.

Грэм. А я — поступал. Я играл в группе в свое время, и играли мы по принципу — чем хуже, тем лучше, только бы оскорбить как можно большее число людей.

Анна. Вы играете на каком-нибудь инструменте?

Грэм. Моим инструментом был микрофон, я стоял перед микрофоном и монотонным голосом произносил вирши, способные развить в любом человеке депрессию. Все это было таким незначительным. Вам нравится быть замужем?

Анна (*застигнутая врасплох*). О, очень. Очень нравится.

Грэм. А что именно вам нравится? Я не критиковать собираюсь, мне правда интересно.

Анна. Ну... Ну, привычная банальность про чувство защищенности — это правда. У нас свой дом, и мне это нравится, понимаете? Мне нравится и то, что Джон стал младшим партнером и что у него постоянная работа, что он не какой-то...

Анна смотрит на Грэма и осекается. Он снова улыбается.

Анна. ...охотник до случайных заработков. Знаете ли.

Грэм. Да. Значит вы испытываете чувство уверенности, безопасности. Кажется, так будет вечно.

Анна. Вот именно. Этот последний год пролетел как миг. Я и не заметила.

Грэм. А вы знаете, что если запереть кого-то в комнате и единственные часы будут отбивать на два часа больше каждые сутки, организм свыкнется с этим? Просто потому, что если мозг принимает двадцать шесть часов за двадцать четыре, тело слушается. К тому же время разделено на периоды. И жизнь ваша тоже может быть поделена на временные периоды, формирующие вашу личность (если вы обладаете оной). Например, в двенадцать лет у меня состоялся одиннадцатиминутный разговор с отцом, по сей день определяющий наши с ним отношения. Я, конечно, не утверждаю, что все на свете произошло за этот конкретный отрезок времени, но сейчас кажется, будто все главные события моего детства, связанные с отцом, вместились именно в эти одиннадцать минут.

Анна заворожена, хотя и ошарашена.

Грэм (*с улыбкой*). Я считаю, что мозг очень подвижен применительно ко всему, что касается понятия времени.

Анна. Вы имеете в виду выражение «время летит»?

Грэм. Да. Я бы сказал, что ваше впечатление от первого года вашего брака, промелькнувшего так быстро, свидетельствует о многом. Или может свидетельствовать.

Анна. Как давно вы не виделись с Джоном?

Грэм. Девять лет.

Анна. Девять лет?

Грэм. Да. Я был удивлен, что он разрешил мне остановиться у вас, пока я найду собственное пристанище.

Анна. Почему удивлены? Вы что, недостаточно хорошо знали друг друга?

Грэм. Я знал его более чем хорошо. Мы были предельно близки, пока я не слинял.

Пауза.

Анна. А почему вы слиняли?

Грэм. По множеству причин, большинство из которых скучны. Но до того, как... слинять... мы с Джоном были очень похожи.

Анна. В это трудно поверить. По-моему, ничего общего.

Грэм. Думаю, теперь мы совсем не похожи. Наверное, на этот раз я готов наконец воспользоваться вашим туалетом.

Грэм встает и направляется к ванной. Анна наблюдает за ним с какой-то неопределенной улыбкой. Услыхав, что дверь закрылась, она не может удержаться от желания рассмотреть его пожитки.

В ванной Грэм всюду сует свой нос, рассматривает медицинские принадлежности, обнюхивает полотенца.

Джон (*голос за кадром*). Вызовите полицию.

11

Дом Джона и Анны Милани. Вечер.

Джон, Грэм и Анна за ужином.

Джон (*Грэму*). Это было первое, что промелькнуло у меня в голове, когда я тебя увидел. Я подумал, это уже не тот человек, который когда-то голым проехал на мотоцикле сквозь толпу возвращавшихся с парада людей.

Анна (*Грэму*). Вы это сделали?

Грэм. У каждого есть прошлое.

Джон (*улыбаясь, Грэму*). Как, по-твоему, что сделали бы греки с одеждой, которую ты носишь?

Грэм. Сожгли бы, наверное.

Джон отпивает виски «шивас».

Грэм (*Анне*). Еда великолепна.

Анна. Спасибо.

Джон. Да, неплохо. Обычно Анна слишком перекладывает соль. Я ей все время говорю: захочется — всегда можно добавить, но изъять ее из блюда уже нельзя.

Грэм (*Анне*). Ваша семья тоже здесь живет?

Анна (*кивает, продолжая жевать*). Отец, мать, сестра.

Грэм. Сестра старшая или младшая?

Анна. Младшая.

Джон делает большой глоток виски.

Грэм. Вы близки с ней?

Грэм видит, как Анна и Джон обмениваются взглядами.

Грэм. Простите, я, кажется, снова сую нос не в свое дело.

Джон. А что, ты уже успел?

Грэм. Да, сегодня днем. Я пытал Анну по поводу вашего брака.

Джон. Серьезно? Ну и что из этого вышло?

Грэм. Она держалась отлично.

Анна смеется.

Грэм (*Анне*). Итак, я спросил про вашу сестру.

Улыбка Анны тает. Джон снова начинает есть.

Анна. Мы неплохо ладим. Только она очень... она экстраверт. Мне кажется, она слишком шумная. Наверное, она со мной не согласится. Наверняка не согласится.

Джон (*Грэму*). Ты собираешься встречаться с Элизабет, пока ты здесь?

Понять, как реагирует Грэм, почти невозможно.

Грэм. Я не знаю.

Анна (*заинтересованно*). Кто такая Элизабет?

Джон. Девушка, с которой встречался Грэм. Все еще живет тут, насколько я знаю.

Грэм молча ест.

Анна. Мы с Грэмом обсуждали квартирный вопрос, и я посоветовала ему поискать неподалеку от парка — там много славных маленьких домиков с гаражами и всем прочим.

Джон (*Грэму*). Держись подальше от парка. Там опасно. Не знаю, какого рода квартиру ты подыскиваешь, но и в других местах полным-полно подходящих однокомнатных помещений.

Грэм. Я бы только обрадовался, если бы мне вообще не надо было где-то жить.

Джон (*смеется*). Что ты хочешь этим сказать?

Грэм задумывается на минуту, затем кладет брелок с единственным ключом на стол.

Грэм. Видишь ли, сейчас у меня есть только один этот ключ, и мне это нравится. Все, что мне принадлежит, находится в машине. Если я найму квартиру, у меня будет уже два ключа. Если я найду работу, там тоже придется что-то отпирать или запирать время от времени, а это означает еще больше ключей. Я куплю что-то, буду бояться грабителей, заведу замки, и число ключей опять увеличится. А мне нравится иметь только один ключ. В этом есть что-то чистое, понимаете?

Грэм смотрит на брелок, прежде чем убрать его в карман.

Джон. Когда обзаведешься жильем, избавься от машины, и у тебя опять будет только один ключ.

Грэм. Но мне нравится иметь машину, это очень важно — иметь машину.

Джон. Особенно, если откуда-то надо срочно сматываться.

Грэм. Или куда-то смотаться.

Анна относит свою тарелку на кухню.

Джон (*улыбаясь, Грэму*). Ты платишь налоги?

Грэм тоже встает с пустой тарелкой в руке.

Грэм. Налоги? Разумеется, плачу. Только лжецы не платят налоги, а я не лжец. Лжецы на втором месте среди низших форм человеческого естества.

Анна (*из кухни*). А кто на первом?

Грэм. Юристы.

Джон, задумавшись о чем-то, улыбается. Грэм следует на кухню к Анне. Джон кричит им вслед.

Джон. Эй, Анна, почему бы тебе не помочь Грэму в поисках жилья? Покажи ему, как изменился город.

Анна смотрит на Грэма.

Анна. Хотите?

Грэм. Да.

Анна (*кричит Джону*). Ладно, я поеду!

Джон, оставшийся за столом и поигрывающий собственным брелоком для ключей, кивает головой.

12

Дом Джона и Анны Милани. Ночь. Все спят — кроме Анны. Она встает с постели и прокрадывается в спальню Грэма. Осторожно подходит к его кровати и наблюдает за ним спящим. Лунный свет ласкает его умиротворенное сном лицо. Вздохнув, он поворачивается спиной к Анне.

Она поднимает его пиджак и ощупывает его. Затем подносит к лицу, вдыхает запах хозяина. И бесшумно кладет пиджак на место.

13

Квартира Синтии Бишоп. День.

Звонит телефон. Подходит Синтия.

Синтия. Алло.

Джон. Синтия, это Джон. Встречаемся у меня дома ровно через час.

Синтия. Мерзавец. Приеду.

14

Сдаваемая внаем квартира. День.

Грэм и Анна осматривают комнату. Их шаги тяжело отдаются на деревянном полу. Тут же мистер Миллер, владелец квартиры. Похоже, его заинтересовала Анна.

Миллер. Здесь достаточно места для двоих.

Грэм. Речь идет обо мне одном.

Миллер. Студент?

Грэм. Нет. (*Пауза.*) Так, говорите, триста пятьдесят?

Миллер. И задаток за первый и последний месяц.

Грэм. Вы согласны на помесячную оплату?

Миллер. Но не за триста пятьдесят.

Грэм. А если пятьсот?

Миллер переводит взгляд с Грэма на Анну и обратно.

Миллер. Это можно.

15

Дом Джона и Анны. День.

Входит Синтия. Осматривается.

Синтия. Джон?

Джон (*из глубины квартиры*). Сюда!!

Синтия проходит в спальню, где совершенно голый Джон лежит на постели. Она улыбается и сбрасывает туфли.

Синтия. Ты прямо как с картинки.

Синтия начинает раздеваться. Кладет бриллиантовые сережки на штифтах в карман пиджака и кидает его на пол. Затем залезает в кровать к Джону.

Анна (*голос за кадром*). Может, ты и поймешь это, ты ведь знаешь Джона, но иногда он смущает меня.

Грэм (*голос за кадром*). В каком смысле?

16

Кафе. День.

Грэм и Анна завтракают. Анна, похоже, слегка перебрала с вином. Грэм пьет содовую с наполнителями.

Анна. Трудно объяснить. Это словно... Джон ведет себя со всеми одинаково, понимаешь? Он так же рад свиданию с первым встречным, как и при виде меня. Вот мне и кажется, чем же я отличаюсь от какого-то знакомого, если он и с ним и со мной одинаков? Если кто-то мне не нравится, я не веду себя с ним так, как будто он мне нравится. Наверное, поэтому многие считают, что я сука.

Она делает глоток вина.

Грэм. Да, знаю. То есть я не хотел сказать, что знаю людей, считающих тебя сукой, просто я знаю, о чем ты говоришь. А я даже и не знал, что тебя считают сукой. Это в самом деле так?

Анна. По-моему, так.

Грэм. Гм. Может, ты и в самом деле сука. Но мне все равно.

Анна улыбается.

Грэм. Некоторые люди не притягивают меня — я и не трачу на них время.

Анна. Верно, верно. И я не испытываю притяжения от многих. А Джон другой.

Грэм кивает.

Анна. Можно сказать тебе кое-что личное? По-моему, тебе можно. А Джону сказать этого не могу. И не скажу. Ни за что.

Грэм. Как хочешь. Только предупреждаю: если ты скажешь мне нечто личное, я могу сделать то же самое.

Анна. Ладно. Я думаю, что... По-моему, секс переоценивают. Все придают ему слишком большое значение. И то, что говорят, будто женщинам он также необходим, я считаю чепухой. Я не говорю, что он вовсе не нужен женщинам, просто мне кажется, он им нужен не из-за того, из-за чего... мужчинам кажется... он им нужен... (*Улыбается.*) Я запуталась.

Грэм улыбается.

Анна. Ты понимаешь, что я пытаюсь сказать?

Грэм. По-моему, да. Я где-то читал, что мужчины приучаются любить того, кого желают, в то время как женщины все больше и больше начинают хотеть именно того человека, которого они любят.

Анна. Да! Да! Я думаю, это очень верно. Очень.

Грэм наблюдает за тем, как Анна потягивает вино.

Грэм. А как же дети?

Анна. Дети? Что дети?

Грэм. Ты хочешь иметь детей?

Анна. Да, вообще-то. А Джон — нет. Во всяком случае, не сейчас.

Грэм. Почему?

Анна. Не знаю. Говорит, что хочет подождать. Я перестала спрашивать.

Грэм кивает.

Анна. Ну и где твое личное? Ты вправду хочешь мне что-то сказать?

Грэм. А ты этого хочешь?

Анна. Если это не что-то вульгарное, ну, какой-нибудь шрам или что-то в этом роде. Это должно быть такое же личное, как мое — про тебя.

Грэм. Ладно.

Грэм делает глоток содовой.

Грэм. Я — импотент.

Анна внимательно на него смотрит.

Анна. В смысле?

Грэм. Импотент.

Анна. Это серьезно?

Грэм. Ну, скажем так: в присутствии партнера у меня не происходит эрекции. Таким образом, на практике я импотент.

Анна делает огромный глоток вина. Грэм закуривает сигарету.

Анна. Это тебя беспокоит?

Грэм (*вдыхая дым*). Как правило, нет. Честно говоря, я знаю не так много парней, способных хоть как-то соображать во время эрекции, так что мне кажется, я дам любому из них несколько очков форы по части самоконтроля.

Анна. Ну... а это смущает тебя?

Грэм. Вообще я застенчив, но не так, как ты. Ты, наверное, самая привлекательная из всех застенчивых особ, что я встречал в жизни.

Анна. Почему ты считаешь меня застенчивой?

Грэм. Потому что я наблюдал за тобой. Наблюдал за тем, как ты ешь, наблюдал за тем, как ты говоришь, наблюдал за тем, как ты двигаешься,— и видел человека, крайне стесняющегося того, что на него смотрят. Я думаю, ты в самом деле веришь, что люди непрестанно смотрят на тебя. И знаешь что?..

Анна. Что?

Грэм. Им есть на что смотреть. Анна, от тебя даже дух захватывает. Я не уверен, что ты осознаешь, какое впечатление производишь на окружающих. Мужчины хотят обладать тобой, женщины — походить на тебя. И те, кому не удается ни то, ни другое — негодуют. А то, что ты вдобавок ко всему еще и славная, только ухудшает ситуацию.

Анна (*размышляя*). Мой психоаналитик говорит, что...

Грэм. Ты ходишь к психоаналитику?

Анна. А ты — нет?

Грэм. Ха! Нет, я — нет. Вообще-то я ходил, но мой психоаналитик оказался никудышным и не помог мне справиться с моими проблемами. Я ему, правда, нес околесицу, так что он вроде и не виноват...

Анна. Так ты не веришь в психотерапию?

Грэм. Верю, что в принципе кому-то она может помочь. Но мне лично все это кажется глупостью. И я сочинил собственную теорию, которая гласит: никогда не прислушивайся к советам представителя противоположного пола, если не знаешь его достаточно близко.

Анна. Но мой психоаналитик знает меня достаточно близко.

Грэм (*изумлен*). Ты занималась любовью со своим психоаналитиком?

Анна. Разумеется, нет.

Грэм. А, понятно, я так и думал. Это не идет вразрез с моей теорией.

Анна. Прости, что спрашиваю, но ты-то откуда знаешь?

Грэм (*улыбается*). Я же не всегда был импотентом.

Анна делает еще один глоток и на минуту задумывается.

Анна. Итак, ты сказал, никогда не следуй советам того, кого не знаешь достаточно близко, верно?

Грэм. В общем, так.

17

Синтия уходит. На прощание одаривает Джона сладким поцелуем.

Анна (*голос за кадром*). Значит, поскольку я никогда любовью с тобой не занималась, то, следуя твоему же совету, я не должна следовать твоим советам.

Грэм (*голос за кадром*). Точно. (*Пауза*) Ничего себе дилемма, да?

В ушах Синтии нет бриллиантовых сережек на штифтах.

18

Кабинет врача. День.

Анна. Ну, я не знаю. Началась неделя неплохо, но потом, когда я поливала растения во дворе, у меня закружилась голова от жары, я подумала о парниковом эффекте, пошла в дом, включила кондиционер на полную мощность и почувствовала себя лучше, но тут стала думать о родоне, проникающем сквозь пол и...

Доктор. Проникающем родоне?

Анна. Да, это такой радиоактивный газ, содержащийся в земле; дома, как магниты, вытягивают его из почвы — вы что, никогда об этом не слышали?

Доктор. Нет, не слышал.

Анна. Между прочим, когда он накапливается, то результат бывает не слишком хороший, позволю себе заметить. (*Пауза.*) Знаю, что не должна была поливать эти цветы.

Доктор. У вас была ссора с Джоном из-за гостя?

Анна. Какого гостя?

Доктор. Друга Джона, который остановился в вашем доме.

Анна. А, вы о Грэме. Нет, я с ним об этом не говорила. На самом деле это даже оказалось довольно забавно. Я ждала, что Грэм окажется чем-то... вроде Джона, понимаете? Он же говорил, что они вместе ходили в школу, и я ждала, что они будут без конца вспоминать, как напивались, потихоньку лапали девчонок и все в таком роде. Но он оказался таким... знаете, у него такой характер — как бы из мира искусства, но нормальный, понимаете?

Доктор. Он все еще живет у вас?

Анна. Нет, уехал на прошлой неделе.

Доктор. Он показался вам привлекательным?

Анна. Что вы имеете в виду — физически?

Доктор. Я задам вопрос иначе. Он привлек вас?

Анна (*задумывается*). Пожалуй, но не внешним видом. Просто он иной, какой-то новый, с кем можно поговорить. Я страшно устала обсуждать со знакомыми, покупать автофургон или нет. Это так скучно. Не знаю. Он как-то не похож на других. И его беспокоит проблема правды, он честен, и мне это понравилось, я чувствовала себя с ним спокойно. (*Пауза.*) После его отъезда мне приснилось, что он снял у нас комнату для гостей.

Синтия (*голос за кадром*). А откуда он?

19

Квартира Синтии Бишоп. День.

Анна стоя наблюдает за тем, как Синтия одевается перед уходом на работу.

Анна. Я не знаю. В школе он учился здесь, потом некоторое время жил в Нью-Йорке, переехал в Филадельфию и с тех пор просто путешествует.

Синтия. Славно. А как он выглядит, похож на Джона?

Анна. Нет, совсем не похож. Да мне кажется, Джон к нему охладел. Он сказал, что Грэм стал вести себя странно.

Синтия. В самом деле? Я хочу сказать, он и в самом деле странный?

Анна. Нет, не совсем. То есть если бы я встретила его на улице, я бы тоже так подумала, но поговорив с ним... Он просто... ну не такой, как все, что ли.

Синтия. Ага. А как он выглядит?

Анна. Зачем тебе?

Синтия. Просто хочу знать, какой он. И все.

Анна. Чтобы закадрить его?

Синтия. Господи, Анна, не заводись. Я просто спросила, какой он.

Анна ничего не говорит.

Синтия. К тому же даже если бы мне пришло в голову затрахать его до смерти, тебе-то какое до этого дело?

Анна. Тебе обязательно надо было это произносить?

Синтия. Что?

Анна. Ты прекрасно знаешь, что. Ты сказала это, чтобы подразнить меня.

Синтия. Я сказала потому, что это — емкое выражение.

Анна. Ну, как бы то ни было, он не произвел на меня впечатление человека, которому такие вещи пришлись бы по вкусу.

Синтия. Анна, ты всегда меня недооцениваешь.

Анна. Хотела бы я знать, почему.

Синтия. По-моему, ты боишься соперничества. Боишься, что он безоговорочно выберет меня.

Анна. Ах, ради Бога. Честно, ну честно, Синтия, я не считаю, что он в твоем вкусе.

Синтия. «В моем вкусе»? Откуда ты знаешь, что в моем вкусе?

Анна. Могу себе представить.

Синтия. Ты даже и понятия не имеешь. Слушай, я не знаю, зачем мы все это обсуждаем; я просто позвоню ему сама — и все.

Анна. У него нет телефона.

Синтия. Ну, позвоню, когда установят.

Анна. Не установят.

Синтия. Что ты хочешь этим сказать?

Анна. Он не хочет заводить телефон, он не любит болтать по телефону.

Синтия. Надо же какой! Ладно, тогда дай мне адрес этого дзен-буддиста, я найду предлог, чтобы заскочить.

Анна. Сначала я спрошу у него.

Синтия. Зачем? Дай мне адрес, я о тебе и не упомяну.

Анна. Я не считаю себя вправе давать тебе его адрес, чтобы ты могла прийти туда и...

Синтия. И что?

Анна. И... делать, что тебе заблагорассудится.

Синтия громко смеется. Анна, вконец раздосадованная, наблюдает, как сестра ищет что-то в шкатулке с драгоценностями.

Анна. Что-то потеряла?

Синтия. Чертова бриллиантовая сережка — стоила офигительно дорого.

Анна. Ты будешь покупать что-нибудь маме на день рождения?

Синтия. Не знаю — открытку пошлю или еще что-нибудь.

Анна. Открытку? На пятидесятилетие?

Синтия. А чем плоха открытка?

Анна. По-твоему, она не заслужила чего-либо получше открытки? Эта женщина произвела тебя на свет. Ей исполняется пятьдесят лет...

Синтия. Хватит, а? Боже.

Анна. Я просто подумала, может...

Синтия. Хорошо, Анна, хорошо. Давай так, купи что-нибудь славное, я оплачиваю половину, идет?

Анна. Ладно.

Синтия. Вот и хорошо. А теперь, прошу прощения, но мне пора на работу.

20

Кабинет врача. День.

Анна. Я думаю, мне следует прекратить сеансы.

Доктор. Откуда такие мысли?

Анна. Я об этом думала уже некоторое время, а потом поговорила с одним человеком, и он как-то сразу многое прояснил.

Доктор (*улыбаясь*). Мне казалось, что это делаю я. А кто был этот человек?

Анна. Этот парень Грэм, я вам о нем говорила. Он сказал, что следовать советам человека, которого не знаешь с интимной стороны, это... ну, он много чего говорил.

Доктор вздыхает, задумывается на мгновение.

Доктор. Анна, в жизни нельзя забывать о подводных течениях. Вам не приходило в голову, что у Грэма могли быть личные причины не рекомендовать вам сеансы психоанализа?

Анна. О чем вы? Я не понимаю.

Доктор. Вполне возможно, что у Грэма есть тайные причины неприятия психоанализа и психоаналитиков. Быть может, у него есть проблемы, с которыми он не может справиться, и ему хочется, чтобы и другие люди — вы, например,— барахтались со своими неприятностями, так же, как и он. Такое возможно?

Анна. Думаю, да.

Доктор. Вы понимаете, что можете свободно отказаться от терапии в любое время?

Анна. Да.

Доктор. Что у вас нет передо мной никаких обязательств?

Анна. Да.

Доктор. Хотите прекратить лечение?

Анна. Не очень.

Доктор. Считаете ли вы, что испытываете облегчение?

Анна. Да.

Доктор. Я рад, что вам так кажется, потому что и я так думаю.

Анна. Но вами не руководят скрытые мотивы, правда?

Доктор смеется. Анна не вторит ему.

21

Квартира Грэма. День.

На телевизионном экране возникают образы, запечатленные восьмимиллиметровой видеокамерой. Грэм, голый, сидит на покрытом простыней стуле и смотрит на экран. Он просматривает запись, им самим отснятую, на которой он расспрашивает девушку о ее сексуальных пристрастиях. Запись сделана с руки и очень безжалостна. Чем откровенней становятся вопросы, тем больше возбуждается Грэм. Во входную дверь стучат. Он спокойно выключает видеоплеер и встает, заворачиваясь в простыню.

Грэм. Не заперто.

Грэм проходит в спальню, чтобы одеться. Анна открывает дверь и входит в квартиру.

Анна. Привет!

Грэм (*из другой комнаты*). Анна, привет.

Анна. Ты чем-то занят?

Грэм (*из спальни*). Ничего такого, что нельзя было бы отложить.

Анна (*озираясь по сторонам*). Я просто хотела посмотреть, как тут все выглядит с мебелью.

Грэм (*по-прежнему из спальни*). Боюсь, смотреть не на что. Я приверженец минимализма.

Анна. А я думала, тут книги. Думала, у тебя их прорва и ты читаешь с утра до вечера.

Грэм входит в комнату.

Грэм. Я в самом деле много читаю. Но книги я беру в библиотеке. Так дешевле. И беспорядка нет.

Анна подходит к столу, на котором установлена видеоаппаратура.

Грэм пристально на нее смотрит. Она заглядывает в большую коробку с видеокассетами. На каждой кассете — наклейка. Наклейки выглядят следующим образом:

«ДОННА, 11 ДЕКАБРЯ, 1986. 1:07:36». И так далее. Всего — около тридцати или сорока кассет.

Анна. Что на них?

Грэм. Видеозаписи.

Анна (*улыбаясь*). Это-то я вижу. А что за записи?

Грэм вздыхает.

Грэм. Личный проект, над которым я работаю.

Анна. А что за личный проект?

Грэм. Ну просто личный проект, как все другие личные проекты. Только мой чуть более личный.

Анна. Кто такая Донна?

Грэм. Донна?

Анна. Донна. На этой кассете написано «Донна».

Грэм (*задумавшись.*) Донна была моей знакомой во Флориде.

Анна. Твоей девушкой?

Грэм. Не совсем.

Анна снова заглядывает в коробку.

Анна. Почему здесь только женские имена?

Грэм задумывается.

Грэм. Потому что мне больше нравится интервьюировать женщин, чем мужчин.

Анна. Здесь только одни интервью?

Грэм. Да.
Анна. Можно посмотреть хоть одно?
Грэм. Нет.
Анна. Почему?
Грэм. Потому что я пообещал каждой интервьюируемой, что никто не увидит этих записей, кроме меня.
Анна долго смотрит на Грэма, затем переводит взгляд на кассеты.
Анна. А... А о чем эти интервью?
Грэм. Интервью... о сексе, Анна.
Анна. О сексе?
Грэм. Да.
Анна. А в каком смысле «о сексе»?
Грэм. Все о сексе.
Анна. Например?
Грэм. Например, что они делали, что делают, чего не делают, чего им хотелось бы, но они боятся попросить, что они ни за что не сделают, даже если их попросят. Все, что мне приходит в голову.
Анна. Ты просто задаешь им вопросы?
Грэм. Да.
Анна. А они просто отвечают?
Грэм. В основном. Иногда проделывают разные штуки.
Анна. С тобой?
Грэм. Нет, не со мной, а для меня, для камеры.
Анна (*ошалев*). Я не... почему... почему ты это делаешь?
Грэм. Прости, что так все вдруг выяснилось.
Анна. Это так... так...
Грэм. Может, ты хочешь уйти?
Анна. Да, хочу.
Анна кивает и рассеянно бредет к двери. Прежде чем уйти, она с изумлением смотрит на Грэма.

22

Дом Джона и Анны Милани. День.
Анна разговаривает по телефону с Синтией.
Анна (*все еще потрясена*). Я не... он не хочет, чтобы ты приходила.
Синтия. Что значит, не хочет, чтобы я приходила? Ты что, рассказывала ему обо мне?
Анна. Нет, не рассказывала.
Синтия. А почему?
Анна. Потому что до этого не дошло.
Синтия. Почему же?
Анна. Потому. Синтия, знаешь, Джон был прав. Грэм действительно странный. Очень странный. Ты не должна с ним связываться.
Синтия. Какого черта у вас там произошло? Он что, к тебе приставал?
Анна. Нет!
Синтия. Тогда в чем дело? Кто этот придурок? Он что, на куколок дрочит?
Анна. Нет, ничего подобного.
Синтия. Тогда что? Он опасен?
Анна. Нет, он не опасен. Физически не опасен.
Синтия. Так что же?
Анна. Не хочу об этом говорить.
Синтия. Зачем же ты мне звонишь?
Анна. Не знаю.
Анна вешает трубку.

23

Квартира Синтии Бишоп. День.
Синтия выходит из душа. Звонит телефон. Она заворачивается в полотенце и берет трубку.
Синтия. Алло.
Джон. Синтия, это Джон.
Синтия. Не сегодня. У меня другие планы.
Джон. Ох! *(Пауза.)* А когда?
Синтия. Почему бы тебе не пригласить меня на обед?
Джон. Ты знаешь, что я имею в виду.
Синтия. Да, я знаю, что ты имеешь в виду.
Синтия кладет трубку.

24

Квартира Грэма. День.

Грэм сидит, курит сигарету. В дверь стучат.

Грэм. Не заперто.

Входит Синтия. Грэм смотрит на нее.

Грэм. Кто вы?

Синтия. Я Синтия Бишоп.

Грэм. Я вас знаю?

Синтия. Я сестра Анны Милани.

Грэм. Экстравертка.

Синтия (*улыбаясь*). У нее, видно, было хорошее настроение, если она так сказала. Обычно она называет меня громыхалой.

Грэм. Это она тоже говорила. Могу я спросить, как вы оказались здесь?

Синтия. Хотите, чтобы я ушла?

Грэм. Я просто хочу знать, почему вы здесь.

Синтия. Как я уже объяснила, Анна — моя сестра. Сестры имеют обыкновение болтать. Остальное домыслите сами.

Грэм. Не могу. Я считаю нездоровым оценивать людей, которых я не знаю, или беседы, которых я не слыхал. Я не знаю, что вы и ваша сестра говорили обо мне и о чем-то еще. Последний раз, когда я видел Анну, она ушла отсюда очень... я бы сказал смущенной. И расстроенной.

Синтия. Она и до сих пор такая.

Грэм. И вы пришли сюда, чтобы отчитать меня за то, что я довел ее до такого состояния?

Синтия. Неа.

Грэм. Она не сказала вам, что ее расстроило?

Синтия. Неа.

Грэм. Она дала вам мой адрес?

Синтия. Неа.

Грэм. Как вы меня нашли?

Синтия. А у меня приятель работает в электрокомпании.

Грэм. Я не понимаю. Почему вам захотелось прийти сюда? Я не думаю, что мой портрет, нарисованный Анной,— выглядел так уж лестно.

Синтия. Ну, я не больно доверяю ей, когда речь заходит о мужчинах. Взять хотя бы Джона — бог ты мой. А вы ведь учились с ним в школе, верно? Вы, наверное, друзья, так?

Грэм. Неа. По-моему, он лжец.

Синтия (*улыбается*). Думаю, вы правы. Так вот, я приперлась сюда, чтобы узнать, с чего это Анна так паникует; скажи, что произошло.

Грэм (*улыбается*). «Паникует». (*Показывает на коробку с видеокассетами.*) Эта коробка ввергла Анну в «панику».

Синтия подходит к коробке, заглядывает в нее и долго изучает наклейки.

Синтия. Ага, ясно. Я, кажется, поняла.

Грэм. Поняли — что?

Синтия. На них, должно быть, что-то связанное с сексом, потому что только этим дерьмом можно напугать Анну до полусмерти. На этих ваших кассетах снято, как вы трахаетесь со всеми этими девушками или что-то в этом роде?

Грэм. Не совсем.

Синтия. Так да или нет, первое или второе?

Грэм. Почему бы вам не позволить мне снять вас?

Синтия. И что я буду делать?

Грэм. Говорить.

Синтия. О чем?

Грэм. О сексе. О вашей сексуальной биографии, о ваших сексуальных пристрастиях.

Синтия. С чего вы взяли, что я буду обсуждать это с вами?

Грэм. Ни с чего.

Синтия. Вы просто хотите задавать мне вопросы?

Грэм. Я просто хочу задавать вам вопросы.

Синтия. И всё?

Грэм. И всё.

Синтия (*с коварной ухмылкой*). Это вы так возбуждаетесь? Снимая женщин, рассказывающих об их сексуальном опыте?

Грэм. Да.

Синтия. А кто-нибудь еще увидит эту запись?

Грэм. Никто на свете. Это только для моих личных нужд.

Синтия. Как начнем?

Грэм. Я включу камеру. Ты начнешь говорить.

Синтия. А ты — задавать вопросы?

Грэм. Да.

Синтия. Как долго это продлится?

Грэм. Зависит от тебя. У одной женщины на все ушло три минуты. Другая наговорила на три двухчасовые кассеты.

Синтия. Можно посмотреть какие-нибудь записи, просто, чтобы представить себе...

Грэм. Нет.

Синтия (*раздумывая*). Я должна сидеть или стоять?

Грэм. Как хочешь.

Синтия. Лучше сидя. Ты готов?

Грэм. Одну минуту.

Грэм берет свою видеокамеру, вкладывает новую кассету и включает.

Грэм. Запись начата. Твое имя?

Синтия. Синтия Патрисия Бишоп.

Грэм. Опиши свой первый сексуальный опыт.

Синтия. Первый сексуальный опыт или первое сношение?

Грэм. Первый сексуальный опыт.

Синтия (*раздумывая*). Мне было восемь лет. Майкл Грин, которому тоже было восемь, спросил, можно ли ему посмотреть, как я писаю. Я сказала, что можно, если он тоже покажет, как он писает. Он согласился, и мы пошли в лес за нашим домом. Мне все чудилось какое-то надувательство, потому что он не переставал повторять: «Дамы — вперед!» В общем, я сняла трусики и пописала, а он убежал прежде даже, чем я закончила.

Грэм. А потом вы когда-нибудь это обсуждали с ним?

Синтия. Нет. Весь остаток лета он избегал меня, а потом его семья переехала. В Кливленд.

Грэм. Как жаль. И когда же тебе удалось наконец увидеть пенис?

Синтия. В четырнадцать лет.

Грэм. Вживе или на фотографии, или в кино, или еще как-то?

Синтия. Очень даже вживе.

Грэм. И что ты подумала? Он выглядел так, как ты и предполагала?

Синтия. Не совсем. Я думала он гладкий, как пробирка, а он оказался весь в венах и складках.

Грэм. Ты была разочарована?

Синтия. Нет. К тому же когда я пригляделась, он заинтересовал меня больше. Оказалось, у него есть характер, знаешь?

Грэм. А когда ты его пощупала? Каков он был на ощупь и каким ты предполагала он будет?

Синтия. Он был теплее, чем я ожидала, и кожа была мягче, чем казалась на вид. Странно. Когда я думаю об этом сейчас, я понимаю, что орган казался мне чем-то отдельным, самостоятельной вещью. Я хочу сказать, что когда он его извлек и я смогла на него посмотреть и его потрогать, я совершенно забыла, что к нему прикреплен парень. Я помню, буквально остолбенела, когда этот парень заговорил со мной.

Грэм. Что он сказал?

Синтия. Что прикосновение моей руки ему приятно.

Грэм. Что произошло потом?

Синтия. Потом моя рука задвигалась, а он умолк.

25

Квартира Грэма. День.

Синтия поправляет одежду, собираясь уходить. Вид у нее очень возбужденный. Ни она, ни Грэм не говорят и не дотрагиваются друг до друга.

26

Адвокатская контора. День.

Джон Милани берет трубку телефона и нажимает мигающую кнопку.

Джон. Джон Милани.

Синтия. Я хочу тебя видеть.

Джон. Когда?

Синтия. Немедленно.

Джон. Боже, не знаю, как мне вырваться. Меня клиент ждет. Придется на бровях ходить и еще жонглировать.

Синтия. Уноси оттуда свои жонглерские яйца и мигом сюда.

Она вешает трубку. Джон раздумывает минуту, затем нажимает кнопку внутреннего телефона.

Джон. Джанет, перенесите Кирклэнда на пятницу, если ему удобно. Постарайтесь все сгладить, скажите: неотложное дело. Я смоюсь через задний ход.

27

Квартира Грэма. День.

Грэм просматривает запись Синтии. Возбуждается.

Синтия (*голос с экрана*). Хочешь, чтобы я сняла трусы?

Грэм (*голос за кадром*). Если хочешь. (*Пауза.*)

Синтия (*голос на кассете*). Тебе нравится, как я выгляжу?

Грэм (*голос на кассете*). Да.

Синтия (*голос на кассете*). Я кажусь тебе хорошенькой?

Грэм (*голос на кассете*). Да.

Синтия (*голос на кассете*). Я привлекательнее Анны?

Грэм (*голос на кассете*). Ты другая.

28

Квартира Синтии Бишоп. День.

Синтия и Джон занимаются любовью.

Синтия (*обращаясь к Грэму, голос с кассеты*). Джон больше не трахается с Анной.

Грэм (*голос на кассете*). Это он тебе сказал?

Синтия (*голос на кассете*). Без слов ясно.

У Синтии оргазм. Она сползает с Джона обливаясь потом.

Джон. Господи Иисусе. Ты сегодня просто бешеная.

Синтия улыбается.

Синтия. Да. А теперь можешь идти.

Доктор (*голос за кадром*). Я не смогу вам помочь, если вы не будете разговаривать со мной.

Оба молчат. Джон начинает одеваться. Синтия лежит в постели, глаза закрыты, лицо безмятежно.

Анна (*голос за кадром*). Я ненавижу свою сестру.

29

Кабинет врача. День.

Доктор. Почему?

Анна (*бессвязно*). Потому что она только и думает о парнях, за которыми увивается,— и я ненавижу ее, она поганенькая шлюшка — я так считала в школе и так считаю теперь. И почему люди придают такое значение сексу — тоже мне важность?! То есть у меня с этим все в порядке, но я не понимаю, когда люди теряют контроль и секс начинает доминировать, почему они допускают это?

30

Дом Джона и Анны Милани. Ночь.

Анна с открытыми глазами лежит в кровати возле Джона, который мирно спит.

Доктор (*голос за кадром*). На свете много такого — и плохого и хорошего,— что может приобрести основополагающее значение в вашей жизни: религия, жадность, филантропия, наркотики.

Анна (*голос за кадром*). Я знаю, но это... У меня такое чувство, что все до единого мои знакомые помешались на сексе.

Анна смотрит на Джона. Она медленно под простыней протягивает руку и берет его за пенис. Не просыпаясь, Джон поворачивается к ней спиной. Она снова обращает взгляд к потолку.

Анна (*голос за кадром*). Кроме Джона, по-моему.

31

Дом Джона и Анны Милани. День.

Анна говорит с Синтией по телефону. Вид у Анны очень мрачный.

Синтия. Он только задавал мне вопросы.

Анна. Вопросы какого рода?

Синтия. Вопросы о сексе.

Анна. Ну, например?

Синтия. А если, например, я не хочу тебе отвечать?

Анна. Значит, ты позволяешь совершенно чужому человеку задавать вопросы о твоей сексуальной жизни и записывать твои ответы на пленку, а родной сестре говорить не хочешь?

Синтия. Совершенно верно.

Анна. Он просил тебя раздеться?

Синтия. Просил ли он меня раздеться? Нет, не просил.

Пауза.

Анна. Но ты же разделась?

Синтия. Разделась.

Анна (*пораженная*). Синтия!

Синтия. Что?!

Анна. Зачем ты это сделала?

Синтия. Потому что мне хотелось.

Анна. Но почему тебе хотелось?

Синтия. Мне хотелось, чтоб он посмотрел на меня.

Анна. Синтия, кто может знать, куда попадет эта кассета. Он может ее... по какому-нибудь спутнику передать или еще что. Какой-нибудь старый извращенец из Южной Америки будет смаковать запись.

Синтия. Ничего подобного он не сделает.

Анна. Ты не можешь быть абсолютно уверена.

Синтия. Теперь все равно слишком поздно, так ведь?

Анна. Он тебя трогал?

Синтия. Нет. А я – трогала.

Анна. Его?

Синтия. Нет, себя.

Анна. Погоди. Ты хочешь сказать... ты говоришь... на его глазах.

Синтия. Да, Анна, на его глазах.

Анна (*серьезно*). Ты влипла.

Синтия (*смеется*). Тебя послушать – в точности мама. О чем ты?

Анна (*в бешенстве*). Я не верю, что ты это сделала!

Синтия. Почему?

Анна. Я не могла бы этого сделать даже у Джона на глазах.

Синтия. Да ты вообще не могла бы этого сделать, и точка.

Анна. Ты знаешь, о чем я говорю, ведь ты толком даже не знаешь его!

Синтия. А мне казалось, что знаю.

Анна. Это не одно и то же. Ему и доверять-то нельзя, он... извращенец.

Синтия. Он безвреден. Он просто сидит и смотрит записи. Что тут особенного?

Анна. Так у него целый каталог баб, щупающих себе всякие места? И тебя это не поражает?

Синтия. Нет. И я не уверена, что все они делали то, что делала я.

Анна. Ты влипла по-крупному.

Синтия. Анна, я не понимаю, почему это так тебя пугает. Не ты же это сделала, а я, и если это не беспокоит меня, тебе-то что до этого?

Анна. Не хочу ничего обсуждать.

Синтия. Тогда чего ради ты меня расспрашиваешь?

32

Бар. День.

Праздная публика. Синтия подает пиво некоему Дуду.[1] Он кладет деньги на стойку и смотрит на нее.

Дуд (*подражая Марлону Брандо*). Ты — убийца?

Синтия. Простите?

Дуд (*все еще в манере Брандо*). Ты мальчик на посылках, посланный бакалейщиком за... оплатить счет.

Анна входит в бар с пакетом в руках.

Дуд (*Синтии*). Да очнись же ты — это же Брандо, Брандо!

Синтия. Блеск. Но вы должны меня извинить.

Синтия передвигается вдоль стойки навстречу Анне.

Анна. Жаль, что у тебя нет автоответчика.

Синтия. Тут тоже есть телефон.

Анна. Он вечно занят.

Анна вынимает из пакета прелестный сарафан.

Анна. Ну — вот.

Синтия. Что это?

Анна. Сарафан.

Синтия. Похож на скатерть.

Анна. Ничего подобного.

Синтия. И на что ей сарафан? У нее на плечах веснушки и вены варикозные.

Анна. Рано или поздно и у тебя так будет.

Синтия. Да, и тогда мне не придет в голову расхаживать в сарафане.

В баре звонит телефон.

---

[1] "Dood" — слэнговое обозначение крепкого мужика.

Анна. Я только хотела...

Синтия. Да погоди ты.

Синтия проходит в другой конец бара к аппарату. Дуд наблюдает за ней. Потом поворачивается к Анне, глядя на нее оценивающим взглядом. Он из тех, кто времени даром не теряет.

Дуд. Славное платьице.

Анна хранит молчание.

Дуд. Хочешь послушать, как я копирую Уолтера Маттау? Тебе понравится. (*Под Маттау.*) «Фееелике, ты что, дурнооооооой?» (*Нормальным голосом.*) Здорово, да?

Синтия берет трубку.

Синтия. Алё.

Джон. Синтия, это Джон.

Синтия. Ох и вовремя же ты. Твоя жена здесь, позвать?

Джон. Она там? Что она там делает?

Синтия. Пришла показать подарок, который мы с ней покупаем для твоей тещи.

Джон. А-а. Когда я тебя увижу?

Синтия. Не знаю. Я не уверена, что мне удастся воспроизвести ту степень страсти, что я продемонстрировала в прошлый раз.

Джон. Отчего бы не попытаться?

Синтия. Боюсь, моей сестре это не придется по нраву.

Джон. Ты хочешь, чтобы я тебе больше не звонил?

Синтия. Слушай, я тебе сама позвоню, хорошо?

Синтия вешает трубку и возвращается к Анне.

Синтия. Так каков мой вклад в сарафан?

Анна. Тридцать два доллара.

Синтия вынимает тридцать пять долларов из кармана джинсов и наблюдает за тем, как Анна убирает деньги.

Синтия. И не беспокойся ты о платье. Уверена, оно ей понравится.

Дуд (*Анне и Синтии*). Эй! А как насчет Тома Брока? Никто его не может скопировать. (*Под Тома Брока.*) «В Иране сегодня...»

[...]

34

Квартира Грэма. День. Грэм читает книгу. В дверь стучат.

Грэм. Не заперто.

Синтия входит с весьма решительным видом.

Грэм. Привет.

Синтия. Приветик.

Грэм откладывает книгу. Минуту всматривается в девушку, а затем затягивается сигаретой.

Синтия. Слушай, лучше уж я сразу перейду к делу и объясню, зачем сюда пожаловала, ладно?

Грэм. Ладно.

Синтия. Я хочу сделать еще одну запись.

Грэм размышляет с минуту.

Грэм. Нет.

Синтия. Нет? Ну, одну-единственную?

Грэм. Я никого не снимаю больше одного раза. Прости.

Синтия. И тебя не переубедить?

Грэм. Нет. Попроси кого-нибудь еще.

Синтия. Черта с два кто-нибудь согласится это сделать для меня.

Грэм. Я уверен, немало обитателей этого города, относящих себя к его мужской половине, изъявит готовность.

Синтия. Но я хочу, чтоб это сделал ты — человек, который задает такие умные вопросы и ведет себя разумно, человек, с которым можно вступить в игру и не бояться, что он тебя подставит.

Грэм. Ух ты. Ладно, я это заслужил. Синтия, ты что, не понимаешь? Лишь в первый раз все происходит спонтанно, потом — нет. Поезд ушел. Посмотри на кассеты, на каждой наклейке только одна дата. Я никогда никого не записывал дважды.

Синтия. Так сделай исключение.

Грэм. Нет.

Синтия. А если записать на ту кассету, что мы уже записывали? Дата останется старой и кассета — тоже. Никто и не узнает.

Грэм. Я буду знать.

Синтия. Так что, черт возьми, мне теперь делать?

Грэм. Синтия, я не знаю.

Синтия. Поверить не могу, что ты способен так поступить со мной после того, как я позволила тебе меня снимать.

Грэм. Прости. Я не могу.

Синтия. Черт подери. Тогда верни мне кассету.

Грэм. Нет.

Синтия бросается к коробке с кассетами. Грэм пытается остановить ее.

Синтия (*перерывая коробку*). Эта ебаная запись принадлежит мне, ты, дырка в жопе...

Грэм проворно схватывает ее за запястья.

Грэм (*в гневе*). Нет!!! Я предупредил тебя об условиях заранее, и ты согласилась. Это моя кассета. Я ее просматриваю. Я ее беру в руки, и никто больше.

Синтия и Грэм долго смотрят друг на друга.

Грэм. Пожалуйста, уходи, я хотел бы, чтоб ты теперь ушла.

Синтия продолжает смотреть на него.

Синтия. Хорошо, хорошо.

Она выходит.

35

Дом Джона и Анны Милани. Ночь. Джон и Анна лежат в постели. Свет погашен. У Анны сна ни в одном глазу, а Джон уже почти отключился. Он переворачивается и кладет на нее руку. Она встает и садится на стул возле кровати.

Анна. Джон!

Джон. Мммммм...

Анна. Я звонила тебе во вторник в полчетвертого, и мне сказали, что тебя нет. Ты помнишь, где ты был?

36

Квартира Синтии Бишоп. День. Джон и Синтия лежат в кровати и целуются. Часы Джона на полу возле кровати показывают 15 часов 11 минут.

37

Дом Джона и Анны Милани. Ночь.

Джон. Во вторник? Я задержался на ланче.

Анна. А тебе не передали, что я просила перезвонить мне?

38

Дом Синтии Бишоп. День.

Джон выходит из квартиры Синтии и направляется прямиком домой, приветствует Анну на пороге собственной обители.

39

Дом Джона и Анны Милани. Ночь.

Джон. Передали. Но я был занят.

Анна. Вот ведь интересно, а я ничего и не просила передать.

Джон потихоньку начинает просыпаться.

Джон. Ну так, значит, мне передали какую-то старую твою записку. У меня на столе куча всяких посланий, знаешь ли?

Анна. А с кем ты ланчевал?

Джон. В полном одиночестве.

Пауза.

Джон. Что-то не так?

Анна. У тебя роман?

Джон. Господи, с чего ты взяла? Я поздно поел, один, а выходит, в это время я кого-то трахал?

Анна. Так трахал или нет?

Джон. Нет, не трахал. И, честно говоря, твои подозрения для меня оскорбительны.

Анна. Я предпочла бы знать правду. Я не хочу, чтобы ты лгал мне. Я, конечно, буду огорчена, но в гораздо меньшей степени, чем если обнаружу, что ты говоришь неправду.

Джон. Да мне не в чем признаваться, Анна.

Анна. Ты и представить себе не можешь, как меня огорчит твоя ложь.

Джон. Анна, ты полная психопатка. Еще и десяти минут не прошло, как я попытался заняться с тобой любовью — впервые за долгое время, а ты повела себя так, словно я перемазан в дерьме.

Знаешь ли, немало есть на свете баб, которые не отказались бы от молодого, нормального мужика, который неплохо зарабатывает и в койке не из самых вялых.

А н н а. Например — моя сестра. Речь ведь идет о ней?

Д ж о н. Ради бога, Анна. Я не трахаюсь с твоей сестрой. Я не считаю ее достаточно привлекательной.

А н н а. Это должно меня успокоить?

Д ж о н. Я сказал то, что сказал. Я же не начинаю сходить с ума, когда ты не в настроении и не хочешь заниматься любовью. А мне ничего не стоит предположить, что это происходит оттого, что ты завела интрижку.

А н н а. Но я не завела.

Д ж о н. И я не завел!!!

А н н а. А почему я тебе не верю?

Д ж о н. Слушай, это же смешной разговор. Давай вернемся к нему, когда у тебя появятся доказательства, а сейчас — хватит кормить меня догадками и предположениями.

А н н а. Адвокат в тебе неискореним.

Д ж о н. Совершенно верно. Ну представь на минутку: «Ваша честь, я убежден в виновности этого человека. У меня нет ни улик, ни доказательств, ни мотива, но интуиция подсказывает мне...»

А н н а. Ты на самом деле так считаешь?

Д ж о н. Прости. Но просто... Я весь вымотан из-за этого дела Киркленда — это первое большое дело, которое я веду в качестве младшего партнера, ишачу весь день, прихожу домой, соскучившись по тебе, а ты... Больно, когда тебя незаслуженно обвиняют.

Пауза. Анна вздыхает.

А н н а. Мне тоже очень жаль... Я... Я вбила себе все это в голову, и поскольку мне целый день совершенно нечего делать, я вот так сижу и стряпаю эти замысловатые сценарии. А потом, чтобы не чувствовать, что день прошел зря, заставляю себя в них поверить. На прошлой неделе я решила, что у тебя роман с Синтией. Понятия не имею, почему.

Д ж о н. И я не имею. Ладно бы кто другой, но Синтия? Она такая...

А н н а. Резкая.

Д ж о н. Ага. Нет, ты меня просто не уважаешь.

А н н а. Я не говорила, что пришла к такому выводу путем логических умозаключений, я сказала, что поверила в это.

Д ж о н. Что, психоанализ тебе совсем не помогает?

А н н а. Не знаю. Мне иногда кажется такой глупой эта болтовня о моих ничтожных проблемах, в то время как в мире от голода умирают дети.

Д ж о н. Если ты откажешься от аналитика, дети Эфиопии не станут питаться лучше.

А н н а. Знаю.

Пауза.

А н н а. Ты прежде никогда не употреблял слово «трахаться».

[...]

41

Квартира Синтии Бишоп. День.

Джон медленно раздевается, сидя на краю кровати.

Д ж о н. Это так чертовски глупо, что я поверить не могу в то, что ты это сделала.

С и н т и я. Что ж тут глупого?

Д ж о н. Но ты... ты толком и не знаешь его.

С и н т и я. Но ты-то его знаешь, он твой друг, не мой — по-твоему, ему нельзя доверять?

Д ж о н. Черт, после всего, что ты рассказала, я не уверен. Мне следовало догадаться, когда он появился в своем богемном отрепье.

С и н т и я. А мне нравится, как он одевается.

Д ж о н. А что, если эта кассета попадет в чужие руки?

С и н т и я. «Чужие руки»? Но это ведь не военная тайна, Джон. Это обыкновенные видеокассеты, которые он снимает, чтобы потом тихонько смотреть и возбуждаться.

Д ж о н. Господи Иисусе. И ни с одной он не трахался? Они только трепались?

С и н т и я. Точно.

Д ж о н. Господи. Я мог бы еще понять, если бы он перетрахал их — почти всех. Почему он просто не покупает специальные журналы, или порнофильмы, или еще что-то в этом роде?

С и н т и я. Это не помогает. Ему необходимо знать этих людей, ему важно взаимообщение.

Д ж о н. Отлично, взаимообщение, но для чего тебе понадобилось мастурбировать на его глазах? То есть...

С и н т и я. Ну что с того, что мне этого захотелось? Черт подери, вы с Анной раздуваете из этого Бог весть какую проблему.

Пауза.

Д ж о н. Ты и Анне сказала?

С и н т и я. Конечно. Она моя сестра. Я говорю ей почти все.

Д ж о н. Жаль, что ты это сделала.

Синтия. Почему?

Джон. Я бы предпочел, чтобы она ни о чем подобном не имела представления.

Синтия. Она достаточно взрослая, чтобы все это переварить.

Джон. Но я... Анна очень...

Синтия. Заткнись.

Джон. Это было очень неумно с твоей стороны. Ты подписывала какой-нибудь документ или контракт, в котором говорилось бы, что кассета не будет предана гласности?

Синтия. Нет.

Джон. Ты отдаешь себе отчет, что не можешь даже официально прибегнуть к судебной помощи? Он имеет право показать эту кассету где захочет.

Синтия. Он не покажет. Я доверяю ему.

Джон *(не веря своим ушам)*. Ты доверяешь?..

Синтия. Ага, доверяю. В сто раз больше, чем тебе.

Джон. Что ты хочешь сказать?

Синтия. То, что сказала. Я верю ему больше, чем тебе. Уж яснее не скажешь.

Джон. Мне больно слышать такое от тебя.

Синтия *(смеется)*. О, ради Бога. Да ладно, Джон. Ты и года не женат, а уже трахаешь сестру собственной жены. Ты лжец. Кто-кто, а я-то знаю, что ты лжец. А вот тем, кто не знает,— таким как Анна,— надо поостеречься.

Джон. Согласно твоей же логике, и ты обманываешь Анну.

Синтия. Это точно. Но, видишь ли, я не клялась перед Богом и всеми хранить верность собственной сестре.

Джон. Слушай, мы наконец переспим или нет?

Синтия. Скорей всего, нет, я передумала. Мне не следовало звонить.

Джон *(подлизываясь)*. Но я уже здесь. И хотел бы... быть полезным...

Синтия. Может, гостиную уберешь?

Джон не улыбается.

Синтия. Хватит, Джон. Ты должен радоваться, что Анна пока ни о чем не догадывается, и я все для тебя облегчаю. Давай-ка топай отсюда, а когда-нибудь встретимся у тебя дома на славном семейном обеде.

Джон. Это он тебя в этом убедил?

Синтия. Кто?

Джон. Грэм.

Синтия. Нет, он ни в чем меня не убеждал. Господи, почему кто-то обязательно должен объяснять, что делать, а чего не делать. Я просто села — и мне это пришло в голову.

Джон. Поверить не могу, что сам позволил ему остановиться в своем доме. У меня под носом. Этот извращенный ебарь укрылся у меня под самым носом, а я его не распознал.

Синтия. Был бы он под твоим членом, ты бы уж не промахнулся.

Джон *(смотрит на нее)*. Господи... о чем это ты?

Синтия. Уж я-то знаю. А теперь уходи.

Джон. А если я не хочу уходить? А если я хочу поговорить?

Синтия. Джон, нам не о чем говорить.

Джон. Я так и знал, я так и знал. Как все стало сложно.

Синтия. Нет, Джон, все стало гораздо проще.

42

Дом Джона и Анны Милани. День.

Анна, одетая в старые, цвета хаки, штаны Джона и его же рубашку, занимается уборкой. Она убирает не как обычный нормальный человек, а соединяя в себе одержимость с принудиловкой. Она долго оттирает пятна, которых давно уж и след простыл, без конца пылесосит одно и то же место на ковре, и так далее. Вдруг пылесос втягивает нечто такое, что продирается сквозь его утробу с оглушающим шумом. Выключив пылесос, Анна заглядывает внутрь и обнаруживает бриллиантовую сережку Синтии. Анна долго-долго смотрит на нее.

Анна кладет серьгу на пол и начинает бить по ней стаканом, пытаясь расколоть ее. Но вскоре сознает, что попытки разбить бриллиант тщетны. Анна осматривает себя. Неожиданно вспомнив, что на ней вещи Джона, она начинает срывать рубашку и брюки, словно ткань их обжигает ее, пуговицы разлетаются по полу.

В одном лифчике и трусах Анна сидит посреди комнаты, обхватив себя руками.

43

Дом Джона и Анны Милани. День.

Анна, теперь в джинсах и майке, садится в машину. Вставив ключ в зажигание, она вдруг опускает голову на руль.

44

Обитель Грэма. День.

Анна отнимает голову от руля и смотрит вперед. Она сама изумлена тому, что приехала к дому Грэма. Медленно выходит из машины.

45

Квартира Грэма. День.

Грэм читает. Раздается слабый стук. Грэм прислушивается. Стук повторяется.

Грэм. Не заперто.

Никто не входит. Тогда Грэм встает и открывает дверь сам. Анна стоит, прислонившись к притолоке, голова опущена, тяжело дышит. Грэм заботливо вводит ее в дом, и Анна бросается в его объятья. Непривычная к физическому прикосновению рука Грэма безжизненно повисает. Анна медленно отстраняется и садится. Грэм идет на кухню и приносит стакан с водой. Протягивает ей и садится на стул напротив. Анна держит стакан в руке и не сводит с него глаз.

Грэм. Она из бутылки, а не из-под крана.

Анна слабо улыбается. Пьет, глотая с трудом.

Анна. Сама не знаю, как я тут оказалась. Я вроде бы решила вообще с тобой больше не разговаривать после... ну ты знаешь.

Грэм. Да, знаю.

Пауза.

Анна. Этот сукин сын...

Анна смотрит на Грэма.

Анна *(саркастично)*. Джон и Синтия... трахались.

Грэм. Знаю.

Анна *(обалдев)*. Ты знаешь?

Грэм. Да.

Анна. Откуда?

Грэм. Она рассказала об этом, когда я ее снимал.

Анна *(в гневе)*. Почему ты не сказал мне?

Грэм. Анна, когда собственно я мог тебе сказать? Если ты помнишь, мы с тобой больше не разговаривали.

Анна молчит.

Грэм. Но даже если бы мы и разговаривали, я бы все равно тебе не сказал.

Анна. Почему?

Грэм. Мне не к лицу тебе говорить об этом, Анна. Ты должна была либо обнаружить сама, либо узнать от Джона. Поверь мне, я прав.

Анна качает головой.

Анна. Моя жизнь... дерьмо. Все дерьмо. Словно кто-то говорит: «Стулья — вовсе не стулья, это самые настоящие бассейны». Я хочу сказать, что все оказалось не таким, как я себе представляла. Что со мной произошло? Я спала? Я смутно помню свою свадьбу, она представляется, как в тумане... словно все издалека. Я не могу ему верить. Почему я не прислушалась к своей интуиции?

Грэм не произносит ни слова.

Анна. И я еще пылесошу его чертов ковер. Его ковер, который оплатил он и водрузил в своем доме. Ничто в нем не принадлежит мне. Я хотела перевезти туда часть мебели моей бабушки, а он мне не позволил. Вот я и пылесошу его ковер. Этого ублюдка.

Анна смотрит на Грэма.

Анна. Я хочу сделать запись.

Пауза.

Грэм. По-твоему, это хорошая идея?

Анна. А ты разве этого не хочешь?

Грэм. Хочу. Но мне во всем этом видится элемент мести.

Анна. Какое значение имеет, почему я на это иду?

Грэм. Я хочу, чтобы ты осознавала, что ты совершаешь и почему,— ведь при обычных обстоятельствах, я уверен, и в нормальном состоянии ты бы никогда этого не сделала.

Анна. Откуда ты знаешь, что нормально, а что нет?

Грэм. Хороший вопрос.

Анна. Что тебе нужно для этого сделать?

Грэм. Достаточно зарядить новую кассету и включить камеру.

Анна. Так давай.

Грэм открывает новую коробку с кассетами.

Анна. А как ты расплачиваешься за это? То есть за кассеты, аппаратуру, аренду квартиры?
Грэм. У меня есть деньги.
Анна. Что ты будешь делать, когда они кончатся?
Грэм. Не кончатся. Ты готова?
Анна. Да.
Грэм включает камеру.
Грэм. Назови свое имя.
Анна. Анна Бишоп Милани.

46

Квартира Грэма. Сумерки.
Зажигаются уличные фонари. Близится ночь.

47

Грэм останавливает видеокамеру. На указателе отснятого метража цифры 46:02.
Анна сидит возле Грэма на кушетке. Она смотрит ему в глаза, поглаживает его волосы.
Через мгновение поднимается, собираясь уйти.

48

Дом Джона и Анны Милани. Ночь.
В тот момент, когда Анна входит в дом, Джон говорит по телефону. Он бормочет какие-то извинения в трубку и вешает ее, а Анна тем временем направляется к дивану с очень спокойным выражением лица.
Джон *(озабоченно)*. Господи Иисусе! Какого черта тут произошло? Пришел домой — машины твоей нет, дверь нараспашку, я уж думал, тебя какой-то насильник похитил и, честное слово, только что звонил в полицию. Что случилось?
Анна. Я хочу развестись.
Джон *(искренне потрясен)*. Что?
Анна *(глядя на него)*. Я хочу развестись.
Джон. Почему?
Анна. Скажем, что не сошлись характерами — что угодно. Но я хочу развода.
Джон подсаживается к ней на диван. Она на него не смотрит.
Джон *(примирительно)*. Анна, родная, скажи мне, в чем дело. Нельзя просто так требовать развода, не объясняя, почему. Ты не можешь просто уйти и оставить меня в неизвестности.
Анна на мгновение поворачивается, чтобы взглянуть на него и отворачивается вновь.
Анна. Да пошел ты. Я могу делать, что хочу.
У Джона в буквальном смысле слова отвисает челюсть. Он в ошалении.
Анна. Перееду к маме.
Джон поднимается с дивана и начинает расхаживать по комнате.
Джон. Куда ты поехала, когда вышла отсюда?
Анна. Просто ездила по округе. А потом заехала поговорить с Грэмом.
Джон ударяет себя по ноге.
Джон. Черт подери, черт подери!! Этот сукин сын!! *(После раздумья.)* По крайней мере, я могу быть уверен, что ты не трахалась с ним.
Анна. Нет, но хотела. На самом деле хотела, отчасти — чтобы обосрать тебя.
Джон в бешенстве.
Джон. Так ты бросаешь меня из-за него? Печальное совпадение: он не может, ты не хочешь.
Анна. Я не собираюсь продолжать эту тему. Ты несешь чушь.
Джон подходит к Анне.
Джон. Ты и эту чертову пленку дала записывать?
Анна молчит.
Джон. Отвечай, черт тебя возьми!! Ты записала кассету?
Анна. Да!!!
Джон взрывается, он стучит кулаком по стене, к которой прижалась Анна. Она напугана этим взрывом.
Джон вылетает из дома.
Анна. Не смей прикасаться к нему!!!

49

Квартира Грэма. Ночь.
Грэм стоит посредине комнаты с сигаретой во рту, пробуя передвигаться как лунатик.

50

Джон с визгом выжимает тормоза, паркуется как попало и, выйдя из машины, бежит к дверям Грэма.

51

Квартира Грэма. Ночь.

Джон врывается внутрь, не постучав. Грэм, пораженный, смотрит на него. Он не успевает и слова молвить, когда Джон хватает его за грудки.

Грэм. Приветик, Джон.

Джон. Где видеозаписи, Грэм?

Грэм. Какие видеозаписи?

Джон. Сам знаешь, какие! Где они?

Грэм. Будучи адвокатом, Джон, ты должен бы знать, что эти записи являются частной собственностью.

Джон. Как и моя жена, ты, засранец!

Грэм. Она не собственность, Джон, она — личность. Или ты заявляешь о своих правах и впредь ей лгать?

Джон. А ты что думал? Я люблю Анну. Или ты считал, что я расскажу ей о Синтии и нанесу удар ее чувствам?

Грэм. Боже, да тебе помощь нужна.

Джон. Это мне-то нужна помощь? Это я, что ли, сижу один-одинешенек в комнате, обрабатывая свои принадлежности и рассматривая кассетки, а, Грэм? Нет, не я. Это ты, засранец. А теперь покажи мне кассеты.

Грэм. Нет.

Джон. Я не шучу, Грэм, лучше сделай, как я говорю. Дай кассеты.

Грэм. Нет.

Ударом кулака в челюсть Джон опрокидывает Грэма на пол. Затем поднимает его за рубашку — рот Грэма полон крови.

Джон. Грэм, Христом Богом клянусь, я твою костлявую задницу отдрючу. Давай сюда кассеты.

Грэм. Нет.

Джон грубо швыряет Грэма на вертящийся стул, который опрокидывается, и Грэм снова оказывается на полу. Джон озирается. Увидев коробку с пленками, начинает копаться в них. Грэм поднимается и бросается к Джону, чтобы остановить его.

Грэм. Не прикасайся! Они мои!!!

Джон ударяет Грэма в живот, в результате чего тот оказывается на полу.

Джон. Давай ключи.

Грэм. Мои ключи?

Джон наклоняется и обшаривает карманы Грэма.

Джон. Твои ключи, задница!! Два твоих ... ключа!! Дай мне!!

Грэм. Я не собираюсь отдавать тебе мои ключи.

Джон колошматит Грэма до тех пор, пока тот в состоянии оказывать сопротивление. Затем оттаскивает Грэма в прихожую и оставляет там. А сам запирается в комнате Грэма

Джон подходит к коробке с видеокассетами и судорожно роется в ней. Находит обе записи: и Анны, и Синтии. После короткого раздумья он решает просмотреть кассету Анны. Включает видеомагнитофон. Придвинув стул к экрану телевизора, Джон нажимает кнопку.

Тем временем Грэм в прихожей подползает к двери. Прижавшись ухом к замочной скважине, он пытается уловить, что происходит внутри.

Экран загорается.

На нем возникает Анна, сидящая на стуле.

Грэм *(на кассете)*. Твое имя?

Анна *(на кассете)*. Анна Бишоп Милани.

Грэм *(на кассете)*. Ты замужем, верно?

Джон. Вот уж, что верно — то верно.

Анна *(на кассете)*. Да.

Грэм *(на кассете)*. Кто обычно является инициатором ваших сексуальных взаимоотношений?

Джон сжимает кулак.

Джон. Ублюдок...

Анна *(на кассете)*. Он.

Грэм *(на кассете)*. Вы разговариваете?

Анна *(на кассете)*. Когда занимаемся любовью?

Грэм *(на кассете)*. Да.

Анна *(на кассете)*. Иногда. После того.

Грэм *(на кассете)*. Он кончает в тебя?

Джон *(кричит Грэму на экране)*. Сукин ты сын!!

Анна *(на кассете)*. Не слишком часто.

Грэм *(на кассете)*. Я бы кончал.

Джон так разгневан, что не в силах вымолвить ни слова. Он смотрит на экран в глухом бешенстве, крепко сжимая подлокотники кресла. Грэм по-прежнему подслушивает у двери.

Грэм *(на кассете)*. Тебе хотелось когда-нибудь заниматься любовью с кем-то, помимо твоего мужа?

Джон. Черт возьми...

Анна в замешательстве.

Джон *(Анне – на экран)*. Отвечай же, черт тебя возьми!!

Грэм *(на кассете)*. Ты в замешательстве. Это значит, что хотелось.

Джон *(Грэму – на экране)*. Заткнись!!

Анна *(на кассете)*. Ты не знаешь, о чем я думаю.

Грэм *(на кассете)*. Это очень простой вопрос. Приходила ли тебе в голову идея заняться любовью с кем-то помимо мужа?

Джон наклоняется вперед.

Анна *(на кассете)*. Он это когда-нибудь увидит?

Грэм *(на кассете)*. Никогда в жизни.

Джон издает саркастический смешок. Грэм морщит лоб.

Анна *(на кассете)*. Я думала об этом, да, думала.

Джон *(Анне – на кассете)*. Сука ты. Я всегда это знал.

Грэм *(на кассете)*. У тебя были добрачные половые связи?

Анна *(на кассете)*. Да.

Грэм *(на кассете)*. И тот человек, с которым ты трахалась, удовлетворял тебя больше, чем муж?

Джон *(Грэму)*. Ах ты...

Анна *(на кассете)*. Да.

Джон поднимается, берет стул, швыряет его в дверь. Грэм, все еще подслушивающий под дверью, поражен.

Грэм *(на кассете)*. И ты думала о... представляла, что занимаешься любовью с тем человеком? Уже после замужества?

Джон смотрит на экран, его глаза увлажняются.

Анна *(на кассете)*. Не знаю, какое это имеет значение, я что — не вправе думать о чем хочу? *(Пауза.)* Не уверена, что мне захочется заниматься этим снова, боюсь, что... Я не возражала бы ответить на этот вопрос, но если кто-нибудь увидит эту запись...

Грэм *(на кассете)*. Я не вполне понимаю, почему ты так взволнована. Ты решила оставить Джона?

Анна думает. Джон смотрит.

Анна *(на кассете)*. Да, решила. И оставлю.

Грэм *(на кассете.)* В таком случае тебе нечего беспокоиться об этой записи.

Анна *(на кассете)*. Пожалуй, что так.

Грэм *(на кассете)*. Хочешь, чтобы я остановил камеру?

Джон, поглощенный происходящим на экране, отрицательно качает головой.

Анна *(на кассете)*. Нет.

Грэм *(на кассете)*. А есть ли кто-то, помимо твоего любовника, с кем ты представляла себя в интимных отношениях?

Пауза.

Анна *(на кассете)*. Да. Каждый раз... ладно, слушай. Каждый раз, глядя на мужчину, который кажется мне привлекательным, я думаю, а каково будет с ним. То есть я, конечно, ничего такого не предпринимаю, любопытство и все, но я ненавижу себя даже и за такие мысли!! Лучше навсегда забыть обо всем таком!!

Грэм *(на кассете)*. Почему?

Анна *(на кассете)*. Потому что это — мысли Синтии!! Она только и думает об этом, а я это ненавижу и не хочу быть, как она, не хочу быть, как она!!!

Грэм *(на кассете)*. Ты совсем на нее не похожа. И не могла бы быть похожа, даже если бы захотела.

Анна *(на кассете)*. Знаю. В глубине души я знаю. Но мне тревожно, когда у меня возникают мысли или желания, посещающие ее.

Джон поднимает брошенный им стул и ставит его на ножки. Он садится, бесстрастно уставившись на экран. Грэм продолжает подслушивать из-за двери.

Грэм *(на кассете)*. Так значит, тебя посещают фантазии?

Анна *(на кассете)*. Да.

Грэм *(на кассете)*. И с кем они связаны?

Анна *(на кассете)*. С тобой.

Грэм *(на кассете)*. Со мной?

Анна *(на кассете)*. Да.

Пауза.

Анна *(на кассете)*. А у тебя были фантазии, связанные со мной?

Грэм *(на кассете)*. По-моему, я ясно дал тебе это понять, сказав, что я бы в тебя кончил.

Анна *(на кассете)*. Я помню. А ты смог бы? Смог бы кончить в меня?

Грэм *(на кассете)*. Да.

Анна *(на кассете)*. А если б я тебя попросила, смог бы? Я хочу сказать — не на кассете?
Грэм *(на кассете)*. Нет.
Анна *(на кассете)*. А на кассете?
Грэм *(на кассете)*. Нет.
Анна *(на кассете)*. Почему?
Грэм *(на кассете)*. Или все, или ничего. А все я не могу.
Анна *(на кассете)*. Не можешь или не хочешь?
Пауза. Джон по-прежнему сидит перед экраном с бессмысленным выражением на лице. Грэм по-прежнему слушает под дверью.

Полдень предыдущего дня. Перед нами Анна, но уже не на экране монитора. Мы наблюдаем за тем, как она и Грэм осуществляют запись на видеокамеру. Грэм тоже время от времени появляется на экране, потом мы их видим на экране вместе и так далее.
Грэм. Не могу.
Анна. Ты же говорил, что не всегда был импотентом.
Грэм. Говорил.
Анна. Значит, ты занимался любовью.
Грэм. Да.
Анна. И кто была последняя особа, с которой ты трахался?
Грэм. Ее звали Элизабет.
Анна. Что же произошло? Было так плохо, что тебя навсегда отвратило?
Грэм. Нет, было замечательно. Проблема была не в этом.
Анна. А в чем?
Грэм. Проблема была во мне. Я был... Я был патологическим лжецом. И был, и, честно говоря, остался. Вранье — как алкоголизм: рано или поздно наступает «похмелье».
Анна. Так ты врал ей?
Грэм. Да. Сознательно и непрестанно.
Анна. С чего?
Грэм. Я любил ее за сладостные минуты, мне доставленные, и ненавидел за сладостные минуты, мне доставленные. В то же время я тяготел к выражению своих чувств во внесловесной форме. Я не мог допустить, чтобы кто-то приобрел столь сильную власть над моими эмоциями.
Анна. А теперь — можешь?
Грэм. Теперь я слежу за тем, чтобы ни у кого не возникла возможность распоряжаться мной.
Анна. И ты не испытываешь чувства одиночества?
Грэм. Откуда взяться одиночеству, когда так много милейших людей приходят навестить меня? Правда заключена в том, что я слишком долго живу один, чтобы допустить рядом с собой присутствие другого человека. Удивительно, к чему только не привыкаешь с течением времени. Как бы то ни было, вопросы задаю я. Ты счастлива?
Анна. Даже и не знаю. Думала, что да. Оказывается, ошибалась.
Грэм. Ты дала Джону понять, что знаешь про него?
Анна. Пока нет. И не уверена, что буду. Я просто хочу уйти.
Грэм. Если ты разведешься, эта твоя заторможенность останется?
Анна. Я не знаю. Это тоже связано с комплексом Синтии. Мне неприятна ее... готовность. Не остается места ни воображению, ни...
Грэм. Утонченности?
Анна. Утонченности, да. В довершение всего я никогда не умела раскрываться — ни перед кем. В том числе и с тем человеком, о котором я тебе рассказывала,— мне безумно нравилось заниматься с ним любовью, но совсем отпустить тормоза мне не удавалось никогда. Меня всегда преследовало чувство, будто кто-то за мной наблюдает, и я не должна ронять себя.
Грэм. И с Джоном ты испытывала то же самое?
Анна. Нечто в этом роде. Джон, он ну вроде... ремесленника. Он как плотник, и столы он делает, действительно, неплохие. Но ничего другого он сделать не может, а столов с меня достаточно.
Грэм. Занятная аналогия.
Анна. Я несу чушь.
Грэм. Ничего подобного.
Анна *(подумав)*. Боже, как я зла на него!!
Грэм. Ничего удивительного. Он обманул тебя. И Синтия тоже.
Анна. Да, знаю, но от нее ничего другого не жди, она же спит с каждым встречным и поперечным... Не знаю, наверное, мне не следует защищать ее, но он!! Его ложь таилась столь глубоко!! Оооо, хоть бы он сдох!!
Анна сидит тихо. Грэм наблюдает за ней без слов. Камера продолжает снимать.
Анна *(взглянув на Грэма)*. Ты в самом деле никогда больше не будешь заниматься любовью?
Грэм. Это не входит в мои планы.
Пауза.
Анна. А если бы ты был в меня влюблен?
Грэм. Я в тебя не влюблен.

Анна. Но если бы был?
Грэм. Этого... этого я сказать не могу.
Анна. Я чувствую, что с тобой могла бы обрести покой.
Грэм. Это очень лестно.
Анна. Почему бы тебе не заняться любовью со мной? Я хочу сказать, почему ты не хочешь?
Грэм. Анна, ты сейчас спрашиваешь гипотетически или всерьез?
Анна. Всерьез. Я хочу, чтобы ты выключил камеру и занялся со мной любовью. Будешь?
Пауза.
Грэм. Я не могу.
Анна. Почему?
Грэм. Я тебе уже говорил.
Анна. Но я не понимаю...
Грэм. Анна, ты что, не понимаешь, что все может повториться снова? Я не могу опять...
Анна. Но как ты можешь быть уверен? Для того, чтобы убедиться, надо попробовать и...
Грэм. Если я пересплю с кем-то другим, я никогда не смогу смотреть ей в глаза.
Пауза.
Анна. Кому? Элизабет?
Грэм *(смущенно)*. Да.
Анна. Ты хочешь сказать, что продолжаешь встречаться с ней?
Грэм. Нет.
Анна. Но собираешься возобновить встречи?
Грэм. Не знаю. Возможно.
Анна. Погоди, погоди. Что происходит? Ты что, вернулся сюда, чтобы снова увидеть ее?
Грэм. Не совсем.
Анна. Но в каком-то смысле...
Грэм. Да.
Анна. И — главным образом?
Грэм. Может быть.
Анна. Грэм, а как ты думаешь, как она поведет себя, если вы встретитесь?
Грэм. Я не знаю.
Анна. Посмотри на себя, посмотри, как ты переменился, посмотри, что стало с тобой? Ты не думаешь, что и она изменилась?
Грэм. Я не знаю. И предпочел бы не обсуждать это.
Анна *(искусственно смеется)*. Ха! Как я рада, что все это записывается!! Ты и на один вопросик об Элизабет отказываешься отвечать, а я рассказала тебе во всех подробностях о своей интимной жизни!! Грэм, как, по-твоему, что бы она сделала со всеми этими видеокассетами? Ты собираешься ей рассказать о них? Не могу себе представить, чтобы она тут проявила должное понимание. Но поскольку ты больше не врешь, что-то ты же вынужден будешь сказать.
Грэм. Я уже сказал, что пока не решил, как поступлю. Может, и никак.
Анна. Ах так, ты просто приехал сюда, чтобы все обдумать, да?
Грэм молчит. Анна на него смотрит.
Анна. О Боже, Грэм, все это так патетично... Ты даже не то, чем притворяешься, ты соткан из лжи, ты бо́льшая ложь, чем любая, когда либо тобой произнесенная.
Грэм опускает камеру, не выключая ее. Он явно расстроен.
Грэм. Хорошо́, если ты хочешь говорить о лжи, давай поговорим о лжи, Анна. Давай поговорим о самообмане. Ты была не в состоянии спать с собственным мужем, потому что больше не любила его, а может, и не любила никогда. Ты уже и не вспомнишь, когда в последний раз была по-настоящему честна сама с собой.
Анна *(распаляясь)*. Ага, ты прав. Но я никогда не провозглашала, что знаю все на свете, как ты, и не производила на свет эти дрянные теории. Я все еще учусь и отдаю себе в этом отчет. Но я не ощущаю, что время потрачено напрасно. Если мне было суждено вступить в брак, чтобы прийти к тому, к чему я пришла,— вот и хорошо.
Грэм ничего не отвечает. Анна берет камеру и направляет на него.
Грэм. Не делай этого.
Анна. Почему?
Грэм. Потому.
Анна. «Потому»? Этого недостаточно. Я задала тебе вопрос, Грэм. Я спросила: «Как вам это понравится?» Как вам это понравится, Мистер-Я-Хочу-В-Тебя-Кончить-Но-Не-Могу? Знаешь ли ты, скольких ты заволок в этот свой странный мирок? Включая меня. Так как вам это нравится?
Грэм. Я так не могу говорить.
Анна. А я буду спрашивать, пока ты не ответишь. Пленки наверняка хватит.
Грэм. Я не считаю «ревизию письменного стола» интересной...
Анна. Мне наплевать.
Грэм протягивает руку к камере. Анна отталкивает его.
Анна. Она будет работать, пока я не получу ответ. Скажи, что ты испытываешь. Не то, что ты думаешь — этого я наслушалась предостаточно. Что ты чувствуешь.
Грэм почти сломлен.

Анна. Давай же!!!

Грэм. Хорошо! Хорошо!! Хочешь знать? Хочешь знать, что я испытываю? Мне стыдно. Ты это хотела услышать?

Пауза. Грэм понемногу приходит в себя.

Анна. Почему тебе стыдно?

Грэм. Господи Иисусе, Анна. Почему кому-то — что-то? По-моему, ты убеждена, что люди делятся на плохих и хороших, ты и мысли не допускаешь, что существует нечто среднее, серое — то, из чего состоит большинство из нас.

Анна. Ты мне не ответил.

Грэм *(гневно)*. А какого ответа ты ждала, Анна? Что конкретно ты хочешь узнать?

Анна. Я хочу знать, почему ты такой, какой есть!

Грэм. Я тебе талдычу, что нет ни одной определенной вещи, в которую я мог бы ткнуть пальцем и сказать: «Вот почему»! Так не бывает с людьми, у которых есть проблемы, Анна, все совсем не так аккуратненько, так складненько, как тебе кажется. Это же не ряд коробочек, которые можно выстроить и пересчитать. Так просто не бывает.

Анна. Но почему ты не можешь посмотреть действительности в глаза? Почему не можешь забыть все это? Все, что ты проделывал?

Грэм. Нет, Анна, не могу. Забыть — не могу. Это не от меня зависит. Это сложнее. Есть нечто в моем мозгу... какой-то винтик... *(Пространно.)* Боже, Анна, когда ты находишься с другим человеком и... проникаешь в него, ты становишься таким уязвимым, ты раскрываешься до такой степени... ты так беззащитен. Тут можно сказать что угодно, поступить как угодно, ведь ты перед ним... гол... Тебе могут причинить боль — и бровью не поведут. Да ты и сам, может, не заметишь. *(Смотрит на Анну.)* И тогда ты уедешь. Чтобы ничего подобного больше не повторилось.

Анна долго смотрит на него, а потом опускает камеру.

Она приближается к Грэму и опускается на колени.

Анна. Я хочу прикоснуться к тебе.

Грэм. Нет.

Анна тянется к нему, а Грэм инстинктивно отшатывается.

Анна. Грэм.

Что-то в ее тоне заставляет его остановиться. Их взгляды скрещиваются. Грэм медленно возвращается. Рука Анны тянется к нему, глаза ее не отрываются от его глаз. Грэм закрывает глаза, позволяя Анне дотронуться до себя. Анна ласкает его. Медленно. Нежно. Прикасается к его рукам, лицу, волосам. Закрыв глаза, она берет его за руку и накрывает ею свою лицо. Она укладывает его на диван. Когда он слабо пытается оказать сопротивление, она мягко настаивает.

Анна. Не открывай глаза.

Грэм ложится, безмолвный, покорный. Анна касается его лица.

Ее рука соскальзывает ему на шею, она начинает расстегивать его рубашку. Она не спускает глаз с его лица. Он спокоен.

Анна гладит его грудь.

И снова накрывает ладонью Грэма свое лицо. Проводит его рукой по своей шее, чертит его пальцами на своей коже. Вот уже руки Грэма и Анны судорожно шарят по телам друг друга, ищут запретные места.

Анна встает.

Их руки по-прежнему сцеплены, веки Грэма опущены.

Анна устраивается на диване рядом с Грэмом.

Она осторожно усаживается ему на талию и начинает медленно ласкать обеими руками его грудь. Они медленными волнами передвигаются то вверх, то вниз. Она смотрит на Грэма. Его лицо спокойно.

Лицо Анны приближается к нему.

Вскоре расстояние между ними измерится дюймами, а ее длинные волосы упадут на его чело.

Еще чуть придвинувшись, она прикасается губами к его лбу и — застывает в ожидании протеста. Когда его не последует, она опустится, чтобы поцеловать в глаза. И вновь, не встретив сопротивления, она продвигается дальше — к носу.

Едва заметная реакция Грэма. Анна замирает на мгновение. И переходит к губам; его лицо утопает в ее роскошных распущенных волосах.

Она легко целует его.

Целует снова.

Грэм откидывает голову назад, и она целует его шею.

Рука Грэма продвигается вверх по спине Анны, пока не достигает ее шеи. Он медленно прижимает ее лицо к своему.

Он целует ее.

Грэм полон тепла и восторга.

Он ласкает ее, пьянея от физической близости. Поцелуи обретают смысл, прикосновения — страсть.

На мгновение кажется, что Грэм вот-вот воспарит в экстазе, его глаза излучают освобождение и счастье. Но взгляд его неожиданно устремляется на камеру, продолжающую работать. Опомнившись, Грэм вырывается из объятий Анны. Реальность медленно сковывает его.

Анна. Грэм...

Грэм. Со мной все в порядке, в порядке.

Анна тянется к его руке. Он позволяет ей рукопожатие.

Грэм *(совершенно ошеломленный)*. Все в порядке.

Грэм долго смотрит на Анну. В его глазах она видит благодарность, а не отвращение. Она легко улыбается.

Грэм выключает камеру.

Джон просматривает видеокассету. На мониторе теперь — лишь «снег» неотснятой пленки. Хронометр метража застыл на отметке 46:02. Джон медленно встает, достает кассету из плеера и направляется к двери.

Грэм, услыхав приближающиеся шаги, отпрянул от замочной скважины. Глаз у него подбит, руку он держит в неестественном положении. Джон открывает дверь. Взглянув на Грэма, он достает из кармана ключи. Держа их в руке, он говорит Грэму.

Джон. Я никогда тебе этого не рассказывал, считая, что это будет удар ниже пояса, но теперь мне насрать. *(Пауза.)* Я трахал Элизабет. И до того, как вы расстались. Даже до того, как между вами возникли трения. Так что хватит делать из нее святую. С ней было хорошо в койке, и она умела держать язык за зубами. Вот, пожалуй, и все, что я могу сказать о ней.

Джон роняет ключи Грэма на пол и уходит. Какое-то время Грэм стоит, сдерживая слезы, затем входит в комнату.

Достает из плеера кассету с записью Анны.

Открывает кассету и до бесконечности долго вытягивает из нее пленку. То же самое он проделывает с каждой кассетой, хранящейся в коробке. Спокойно. Основательно. Методично.

Он подходит к видеокамере, волоча за собой гору испорченной пленки. Он выламывает объектив, а внутренний механизм разбивает о край стола. Он бросает обломки на кучу пленки, в которой они исчезают.

52

Адвокатская контора. День.

Джон Милани разговаривает со своими коллегами.

Джон. Ребята, я, конечно, никому не обязан давать отчет... У меня такое чувство, словно я сбросил невыносимый груз с плеч. Я хочу сказать, что нет ничего плохого в том, что я решил жить один, так? Я ведь не в преступники подался, верно? Ну вот так я чувствую, и ничего тут не поделаешь, надо смотреть правде в глаза.

Джон набирает номер.

Голос в трубке. I. B. M.

Джон *(в трубку)*. Позовите, пожалуйста, Брайана Киркленда.

Голос в трубке. Кто его просит?

Джон. Джон Милани.

Голос в трубке. Одну минуту.

Джон *(коллегам)*. Да я и всегда говорил, главное — это работа. Без жены человек может прожить, но работа — совсем другое. И если Анна не может с этим смириться, это ее проблемы. Вообще, поймите, мы одиноки в этом мире. Я хочу сказать... твою мать. *(Смотрит на аппарат.)* Господи, где он застрял?

Загорается лампочка внутреннего телефона.

Секретарша *(по селектору)*. Мистер Милани?

Джон. Ага.

Секретарша *(по селектору)*. Мистер Форман хотел бы, чтобы вы зашли к нему в кабинет.

Джон. Ладно, сейчас. Я занят с клиентом.

Секретарша *(по селектору)*. Он сказал: немедленно.

Джон. Хорошо, господи.

Внутренний телефон отключается.

Голос по телефону. Мистер Милани?

Джон. Да.

Голос по телефону. Мистер Киркленд просил передать, что у него теперь новый адвокат; в случае, если вы желаете что-то ему сообщить, можете передать через меня.

Джон сглатывает.

Джон. Спасибо. Нет, передавать... ничего не надо. Спасибо.

Джон вешает трубку. Размышляет минуту, потирая лоб.

Внутренний телефон снова оживает.

Секретарша *(по селектору)*. Мистер Милани, мистер Форман ждет вас.

Дуд *(голос за кадром)*. Слушай, ладно тебе, я ничего такого не требую. Просто маленький вопросец.

53

Бар. День. Синтия за стойкой. Уже знакомый нам Дуд все еще ошивается здесь, попыхивая сигарой.

Дуд. Ну скажи, когда ты кончаешь? Я работу имею в виду. Что ж тут плохого? Ну скажи, когда?

В бар входит Анна. Взгляд Синтии, наблюдающей за появлением сестры с горшком цветов в руках, выражает одобрение и удивление.

Синтия *(Дуду)*. Извини.

Синтия движется навстречу Анне. Анна устанавливает горшок с цветами на стойке. Она изменилась, но враждебности в ней не ощущается.

Анна. Я помню твой день рождения, и помню, что ты любишь цветы. Вот я и купила тебе это.

Синтия растрогана до предела, но старается изо всех сил скрыть свои чувства.

Синтия. Спасибо.

Анна. Ну... я спешу.

Направляется к выходу.

Синтия. Можно я тебе позвоню?

Анна поворачивается, чтобы взглянуть на нее. Некоторое время сестры смотрят друг на друга.

Анна. У тебя есть мой рабочий телефон?

Синтия. Нет.

Анна записывает номер на салфетке.

Анна. От двух до четырех мне вздохнуть некогда.

Синтия. Хорошо.

Перед уходом Анна бросает последний взгляд на Синтию.

Анна. Пока.

Синтия. Пока.

Анна уходит. Синтия еще долго смотрит на дверь, давно закрывшуюся за Анной.

Дуд. Славное растеньице.

Синтия поворачивается к нему.

Синтия. Сделай одолжение. Не приходи сюда больше.

[...]

55.

Квартира Грэма. День. Грэм сидит и читает. В его комнате появилась мебель. Полки с книгами, цветы в горшках и так далее. На столе, где прежде располагалась видеоаппаратура, теперь лежат газеты. Сигарет не видно. В дверь Грэма, ныне оснащенную задвижкой, стучат.

Грэм. Кто там?

Стук повторяется. Грэм откладывает книгу и идет к двери. Отпирает задвижку, открывает дверь.

В прихожей стоит Анна.

Грэм буквально вспыхивает при виде ее. Она безмолвно проходит в комнату, легкая, словно ветерок, с покойным лицом.

Грэм наблюдает за ней. Она останавливается посреди комнаты, спиной к нему. Грэм медленно приближается к ней... Ощущая его приближение, она начинает дышать чаще. Грэм медленно заключает ее в объятья, погружая лицо в ее волосы. Она закрывает глаза, их пальцы сплетаются.

Перевод с английского Ольги Рейзен

Дюла Хернади

Возлюбленные Миклоша Янчо

В 60-е годы я начал ставить игровые фильмы. «Развязка и завязка», «Без надежды», «Звезды и солдаты» имели успех. С этим «так называемым» успехом изменилась моя жизнь. Что это означало? Просто я попал в иной, более широкий, более интернациональный информационный поток. Ко мне приходили зарубежные журналисты, мы ездили на фестивали, появилось очень много новых знакомых. Я этот процесс переживал, проживал как качественную перемену.

Марта тоже начала делать игровые фильмы. «Ушедший день» и «Лунный венец» хорошо принимали.

Жюри Каннского кинофестиваля 1967 года едва ли желало заметить «Без надежды». Так как никто не делал ему рекламу, члены жюри фильм проспали. В следующем, 1968 году пригласили «Звезды и солдаты». Говорят, он получил бы «Золотую пальмовую ветвь», если бы... 1968 год был во Франции годом студенческих волнений. Фестиваль был прерван, премий не присуждали.

В Париже я жил у моего друга Дюри Сюча. Он был одним из главных столпов театрального агентства Мартон. Очаровательный, любезный молодой человек. Мы мгновенно стали хорошими друзьями. Я еще расскажу о нем. Его квартира находилась в элегантном XIV районе, мы следили оттуда по телевидению и радио, что происходило. Говорил де Голль, де Голль сказал это, де Голль сказал то, генерал Массю прибудет со своими парашютистами, генерал не прибудет со своими парашютистами и т. д., и т. п.

Еще до наступления всеобщей забастовки Дюри Сюч привел к нам известного актера Жака Шарье, бывшего мужа Брижжит Бардо, который видел мои фильмы и хотел что-нибудь со мной сделать в качестве продюсера и актера. Я рассказал ему одну тему, он ее купил. Если мне не изменяет память, он заплатил мне двадцать пять тысяч франков. Тогда это, и особенно у нас, была почти невообразимая сумма.

Из Парижа нам надо было ехать на фестиваль в Пезаро, куда нас пригласили. Транспортные служащие тоже бастовали, не было ни самолета, ни поезда, ни автобуса. Мы наняли частную машину. За пятьсот франков водитель довез нас до итальянской границы. Путь этот был восхитительным, мы ехали через Альпы, маршрутом Наполеона.

В Пезаро уже была венгерская делегация: Кати Ковач, Иветт Биро, Ласло Б. Надь[1] и другие. Я встретился там с одной бельгийской стюардессой, Жаклин Эванс. Она в одиночестве отдыхала на морском берегу, в маленьком бунгало. Иногда приходила в фестивальный зал, смотрела фильм-другой. Однажды она попала как раз на «Звезды и солдаты». Ей понравилось, и она меня разыскала. Марта с группой фестивальных гостей уехала на экскурсию в провинцию, два дня ее не было в городе. Я просто был не способен уклониться от приключения.

Жаклин была высокая, как красивый жираф, с белоснежным телом. И у нее не было на ногах мозолей. Это приятное качество сегодня такая же редкость, как белый трюфель. Она повела меня гулять, мы дошли до кладбища. Жаклин подвела меня к довольно странной могиле. Вместо креста на холмике стояла уменьшенная копия пассажирского самолета, и маленькие окна в нем были освещены изнутри.

— Чья это могила? — спросил я.

— Моего любовника,— ответила Жаклин с глазами, полными слез.

— Он тоже имел отношение к авиации?

— Мы оба грохнулись.

— И ты?

— Да.

— Где?

— Здесь, близ Пезаро. Это случилось ночью. Мы занимались любовью на одном из задних кресел. Он был внизу, я сидела на нем. Когда мы коснулись земли, передняя часть самолета разле-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 6.

[1] Кати Ковач — популярная венгерская эстрадная певица. Снималась в нескольких фильмах, в том числе в «Ушедшем дне» и «Лунном венце» Марты Месарош, в «Сияющих ветрах» Миклоша Янчо. Иветт Биро — известный венгерский кинокритик, редактор журнала «Фильмкультура» (1965—1973). В середине 70-х годов эмигрировала.

Ласло Б. Надь — известный венгерский кинокритик, один из духовных вождей венгерского киноискусства 60-х годов. В 1973 году покончил с собой.— *Здесь и далее примечания переводчика.*

телась, осталось только то кресло, на котором были мы. Шарль умер от удара. Я была на нем, его тело приняло удар и спасло меня.

— Почему ты не бросишь летать?

— Страсть. Это подобно героину или сексу.

— Не боишься?

— Ни капли.

Стены ее бунгало были увешаны фотографиями Шарля. Мужчина был похож на меня. Жаклин показала на снимки.

— Поэтому я и искала тебя. Я видела твои портреты в журналах. Ты хочешь лечь со мной?

— Да,— ответил я тихо.

Наслаждение действительно нельзя определить. Наслаждение - это сказка, в наслаждении мир становится сказкой, мир в ней то, что он рассказывает о самом себе. В наслаждении кончается история, с его помощью человек переходит в мифологическое время. А время мифа - это утверждение желания, в сравнении с отрицанием желания в христианстве, которое нечто иное, как голод, страх, страдание.

Жаклин была умна, я с удивлением внимал ее странным речам.

— Ты знаешь Марка Твена? — спросила она с таинственной улыбкой на лице.

— Знаю.

— Что ты знаешь из его произведений?

— «Тома Сойера», «Гекльберри Финна».

— А «Письма с Земли» читал?

— Нет.

— Он говорит в них о том, какая разница между мужским и женским сексом. Произвел математические расчеты. По его мнению, мужчина способен на сто актов в год, а женщина на три тысячи. За всю жизнь мужчина может осуществить пять тысяч актов, а женщина, по сравнению с ним, сто пятьдесят тысяч. Поэтому если бы мир был справедлив, мужчине нужна была бы одна тридцатая женщины, в то время как женщине полагался бы мужской гарем из тридцати человек.

Жаклин была дикой, кусалась, царапалась, она не хотела считаться с ходом времени.

На другой день она уехала. Мы договорились, если я буду в Брюсселе, разыщу ее.

На следующий год нас пригласили в Голландию и Бельгию. В Брюсселе я позвонил по ее машнему телефону Жаклин. Мне ответила печальным голосом пожилая женщина. Сказала, что ее дочь три месяца как погибла, произошла авиакатастрофа в Южной Африке. Я, не говоря ни слова, положил трубку. В тот вечер я очень много пил.

В 1969 году в Канне участвовали «Сияющие ветры» и вне конкурса показывали «Сирокко» Жак Шарье был главным исполнителем в «Сирокко». В фильме играла также Марина Влади

Из Парижа мы поехали в небольшое поместье Шарье, расположенное в сорока километрах, которое он называл «Мулен». Там я познакомился с его новой женой, Франс, которую Жак взял из семьи одного миллионера, и с Николя, девятилетним сыном Брижжит Бардо и Жака.

Жак безумец. Ему надо было бы носить очки в три диоптрии, между тем он упорно без очков вел машину со скоростью сто сорок километров в час.

В 1960 году Бардо родила ему сына, а в 1962-м они уже расстались. Жак дважды делал попытку самоубийства, подрался с Сэми Фреем, партнером Брижжит. Что и говорить, вел себя довольно сумасбродно. В конце концов и у Бардо сдали нервы, она порезала себе вены и приняла кучу снотворного. К счастью, ее вовремя доставили в больницу и спасли.

Что Жак безумец, это правда, но правда и то, что я не много встречал таких славных парней, как он.

Двухэтажная «мельница» стояла в центре великолепного парка, парк пересекал ручей, в ручье плескалась форель, повариха-негритянка готовила обед. Одним словом, все было, как это описано в толстых романах. Я провел у них неделю и чувствовал себя хорошо. После обеда мы стреляли в тарелочки, по утрам играли в теннис, купались в бассейне, устроенном на крыше здания, играли в пингпонг на столе, установленном в парке. Сын Бардо, темноволосый, симпатичный ребенок, был в очень хороших отношениях с женой Жака и быстро подружился с нами.

Однажды вечером Шарье ждал гостя, своего соседа, знаменитого винодела, которому принадлежали окрестные виноградники. На террасу вошел высокий, худощавый мужчина лет шестидесяти. Я тотчас узнал его. Было видно, что и он узнал меня. Ни один из нас ни словом не обмолвился о том, что мы уже встречались и в довольно неудобных обстоятельствах.

В дружеской компании Дюри Сюча я познакомился однажды с Илоной, молодой, красивой девушкой-эмигранткой. Вечером того же дня она привела меня к себе. У нее была богато обставленная, большая квартира.

— Где ты заполучила эту красивую квартиру? — спросил я.

— Она не моя. Моего друга.

— Кто он?

— Владелец кампании самолетов-такси. Хороший парень.

— Где он сейчас?
— В Лондоне. Он тоже водит самолет. Полеты его страсть.
— Когда он вернется?
— Через три дня.

Илона была любезной и преданной. На рассвете меня разбудил странный шум, как будто кто-то ковырял в дверном замке. Я разбудил девушку. Она в испуге показала мне на террасу перед окном: «Он вернулся! Уходи через окно!» Так как квартира находилась на четвертом этаже и было бы трудно спускаться по водосточной трубе, я не двинулся с места, остался лежать в постели. В комнату вошел сосед Шарье. С минуту он глядел на нас, затем оценив декамероновскую ситуацию, ничего не говоря, вышел из комнаты и закрыл за собой дверь.

Илона испуганно вскочила:
— Что теперь будет? — спросила она, побледнев.
— Не знаю. Подобное уже было?
— Было.
— И чем закончилось?
— Он меня еще больше любил. Я должна была ему рассказывать, как все происходило... Много раз надо было рассказывать.
— В таком случае нет большой беды.
— Не знаю, я боюсь.

После этого я за километр обходил место приключений. И Илона больше никогда не появлялась в компании Дюри Сюча. Я спрашивал, но никто не слышал о ней.

Шардон — так звали соседа — приветствовал Жака, затем представился мне. Мы вежливо поболтали о том о сем: о виноградниках, о винах, потом о полетах. Жак спросил у него, где его жена. Шардон ответил с улыбкой, что чуть позже придет и она.

Женой его была, естественно, Илона. Она тоже сделала вид, будто мы только сейчас познакомились. Мы представились друг другу, я поцеловал ей руку. Позже она рассказала, как переходила венгерско-австрийскую границу, где жила в Будапеште, где живут ее родители, в каком районе, на какой улице. В итоге я уже действительно не понимал, юнец я или наивная девица, такой абсурдной выглядела для меня эта высшая школа сценической игры.

Где-то около полуночи они ушли. Жак, смеясь, сообщил мне, что все знает. Илона в постели рассказала ему обо мне. Я не понял, почему им надо было делать вид, будто мы никогда не встречались. Жак и на это ответил. Илона ему рассказала, что Шардон только тогда что-то может в постели, когда находит ее с другим мужчиной. После этого у него великолепно получается. В этом извращении существенно также то, что другой мужчина только средство, вещь и ничего более. Вот почему, если она после этого когда-нибудь в жизни встречает того мужчину, вынуждена вести себя так, словно никогда прежде не знала этого человека.
— А ты? — спросил я.
— Это другое дело. Я владелец соседнего поместья, и мы постоянно встречаемся. Илона никогда не предаст меня ему,— ответил Жак.
— Неплохо,— сказал я немного кисло, как подобает простому средству, вещи.

В Канне я вышел на поклоны в большом зале фестивального Дворца после «Сияющих ветров», затем мы сели на большую моторную лодку Жака и отправились по морю в построенный близ Сен-Тропеза новый курортный городок Порт-Гримо, имитирующий Венецию. В этом городке главные улицы — каналы, по которым можно передвигаться только на лодках. Дома «люкс» раскупили по фантастическим ценам промышленники, аристократы и быстро обогатившиеся снобы. Вилла Жака тоже очень элегантная и щегольски богатая.

В один из дней я был предоставлен самому себе, хозяева дома с Мартой отправились в Сен-Тропез за покупками. Я облюбовал себе забавный ресторанчик на набережной, он был абсолютно пустой, летний сезон еще не начался. Сел за маленький столик, непосредственно у берега, смотрел на голубую воду, на холмы вдали и, должен сказать, был почти счастлив. Вдруг меня охватило какое-то странное беспокойство. Я почувствовал, как у меня напрягались одно за другим голова, спина; напряжение поселилось где-то над мозжечком, потом спустилось вниз, в грудную клетку, в сердце, в желудок. Я обернулся. Позади возле одного из столиков лежал большой гепард и смотрел на меня. Кровь застыла в моих жилах. Поблизости не было ни официанта, ни посетителя.

Я сидел, не двигаясь, а он, не шелохнувшись, лежал. Я завороженно глядел на гепарда, и он невозмутимо рассматривал меня, будто раздумывая, стоит ли ему подняться и растерзать этого наделавшего в штаны типа. Вскоре появился его хозяин, местный ветеринар. В ответ на мое укоризненное замечание молодой человек, смеясь, сказал, что его «Газелла» не опасна, она еще никого не тронула.

После обеда мы одновременно покидали ресторанчик. Один из официантов погладил «Газеллу» по голове. Животное едва не оторвало ему руку. Текла кровь, приехала «скорая помощь» с сиреной, а я с дрожью в ногах поспешил домой.

Жак представил меня Брижжит Бардо. Мы отправились кататься на моторной лодке. Остановились перед одноэтажной, скромной по очертаниям виллой, причалили к берегу. Жак стал кричать: «Брижжит! Брижжит!» Немного погодя перед занавеской в открытом окне, занимающем всю стену и достигающем земли, появилась Бардо. На ней было бикини. На средних пальцах правой ноги сверкали две мозоли. Человек слишком часто видит «звезд» на фотографиях и поэтому действительность — незначительные физические дефекты — воспринимает, как маленький ребенок, когда видит соитие своих родителей. Он думает, что видит что-то ужасно стыдное, а это лишь ожившая скульптура самой человеческой любви.

Брижжит была любезна с нами, интересовалась сыном, угощала напитками. Ее партнером в тот момент был молоденький студент университета, брюнет, юноша умный и спокойный. После обеда мы купались в море, а на другой день она пригласила нас, сказав, что будет одна.

Я тщетно звонил на следующий день Марте, она очень подружилась с женой Жака, и они снова отправились в поход за покупками. Жак улыбался:

— Мне нужно ехать в Канн, так что ты один остаешься с Брижжит. Надеюсь, сможешь уговорить ее, чтобы она снималась в твоем фильме.

— Попробую,— ответил я немного неуверенно.

— Единственное не забудь: при ней нельзя хвалить Роже Вадима.

— Мне это нетрудно.

— У меня такое чувство, что она хотела бы сделать что-нибудь серьезное.

— Я расскажу ей историю о женщине-адвокате.

— Что это за история?

— История о том, как в начале века одна молодая анархистка, адвокат, кого-то убила, чтобы доказать, что власти всегда выбирают преступника среди бедных. В конце концов убийство приписывают одному несчастному цыгану и вешают его... Только после повешения женщина-адвокат доказывает общественности, что убийцей была она, и вслед за тем кончает с собой.

— Брижжит это не понравится.

— Почему?

— Потому что она никогда не принимала принцип «цель оправдывает средства». Ты только не думай, что у нее нет ума! Есть! И много!

— Не знаю.

— Ну так узнаешь.

Жак извинился, что должен уехать. Брижжит очень жалела, но не слишком задерживала.

Мы остались одни. Я уже не помню точно наш разговор, но все-таки попробую его реконструировать:

— Я видела «Без надежды». Хороший фильм,— сказала она, складывая губы бантиком.

— Благодарю,— ответил я с немного наивной простотой.

— Я еще не была в Венгрии.

— В таком случае имею честь пригласить.

— Благодарю,— сказала она с невинной простотой.— Говорят, красивая страна.

— Да, интересная.

— Сколько фильмов вы уже сделали?

— Шесть. А вы?

— Я не считала. Много. Вы их видели?

— Да. Я думаю, все.

— Нравились?

— Нравились. Очень нравились.

— Вы это говорите только из вежливости.

— Я не из вежливых людей. Скажите, кто будет ваш следующий муж?

— Не знаю, у меня нет большого желания вступать в брак. Впрочем, у вас есть хорошие вопросы?

— Я бы хотел сделать с вами фильм.

— А я не хотела бы.

— Почему? — спросил я с удивлением.

— Вас не интересует психология.

— Вы не правы. Меня интересует психология.

— Вы структуралист, а я экзистенциалист.

— В кино они очень хорошо уживаются друг с другом.

— Хотите виски?

— Пожалуй.

Мы выпили. Потом она села рядом со мной, притянула меня к себе и поцеловала.

Я разглядывал ее лицо, ее пухлые, вытянутые, как у карпа, губы, ее широкие ноздри, ее подведенные горящие глаза, удивляющиеся, спрашивающие, отдающиеся и в то же время грубо приказывающие, ее вытянутые, стройные бедра, ее упругие груди.

Две красивых собаки пробежали по комнате, как два белых ангела.

Оргазм — белый плод. Белоснежный. Сверкающим ножом его рассекает кто-то, кого в комнате нет, лишь его фотокарточка витает где-то в районе спины, на выступающих бугорках позвоночника, но под чьим ножом вселенная тотчас, в доли секунды, наполняется разметавшимися в золотистой прохладе криком, воем, ревом и любимым вкусом белоснежного плода.

Мы вышли к морю, полчаса поплавали, затем снова предались гудению колоколов, грохочущей, словно земные лошади, тишине, тому, что не забывается.

Мы лежали рядом, она долго молчала, не проронив ни слова. Все было так, словно я уже давно умер и в сопровождении смерти за мной пришел кто-то еще, в чьем теле трепещут стрелы счастья.

Вечером возвратился Жак, он смотрел на нас, улыбаясь.

— Брижжит, ты ведьма.

— Почему я ведьма?

— Потому что, когда ты вскрыла себе вены по моей глупости, дьявол подменил твою кровь.

— Ты опять несешь чушь!

— Я говорю серьезно.

— Иди к черту!

— Вы сделаете с Миклошем фильм?

— Не думаю,— ответил я грустно.

— Почему нет?

— Брижжит говорит, меня не интересует психология, а ее интересует только это.

— Она еще передумает.

— Я был бы этому рад,— ответил я.

Брижжит проводила нас до моторной лодки. Мы поцеловали друг друга. Так тихо, так нежно, что Жак смущенно отвернулся. С той поры я не встречался с Брижжит Бардо.

На другой день мы вернулись в Канн, чествовали Жака, главного исполнителя в фильме и продюсера, который в тот день арендовал помещения каннского казино. С какого-то завода в качестве рекламы он получил в подарок сто бутылок виски. Мы пили всю ночь. В напитке, клянусь, была отрава. Все от него посходили с ума. Мы пригласили очень много гостей, в том числе венгерскую делегацию из пятнадцати человек. Самой красивой женщиной среди гостей была, несомненно, Марпесса Доун, исполнительница главной роли во всемирно известном фильме «Черный Орфей». Я танцевал с ней до утра. Она мне очень понравилась, и, вероятно, я ей, она всем отказывала, кто приглашал ее на танец, хотела танцевать только со мной.

К утру все напились и одновременно обезумели. Все пары начали скандалить. Поссорились и мы с Мартой. Она не впустила Шарье в комнату его жены, и он спал в кресле перед дверью. Когда же после каким-то образом проник в комнату, он побил Франс. К обеду участники ночи слетелись на пляж. У каждого на лице, вокруг глаз, на шее, на лбу синели следы отравленного виски. Улыбаясь, без замечаний, мы измерили друг друга взглядами, после чего с аппетитом пообедали.

Марта с венграми уехала домой, а я в одиночестве вернулся в Париж. Договорился с Марпессой, что мы позвоним друг другу. Я жил в отеле «Монталямбер». Уже на следующее утро меня ждала у портье записка, в которой говорилось, что мы должны встретиться в полдень на Елисейских полях в кафе «Фуке».

Все посетители кафе подняли головы, когда Марпесса вошла в зал. Многие еще помнили «Черного Орфея», но и кто не помнил, тот тоже зачарованно смотрел на темнокожую красавицу.

Три дня мы не вылезали из постели, пищу и напитки нам приносили в номер. Я не мог налюбоваться прекрасным телом Марпессы, ее живым, оригинальным умом. Я только не мог понять, почему время от времени она подходит к окну и выглядывает на улицу, словно кого-то ждет.

— Отчего ты так беспокойна? — спросил я ее, начиная тревожиться.

— Боюсь Фелициена.

— Кто это?

— Один из моих продюсеров. Он в меня смертельно влюблен, а я убежала от него. Он найдет.

— Ты сказала, куда идешь?

— Нет, но он догадается. В Канне, когда я всю ночь танцевала с тобой, он наутро меня избил.

— Это от отравленного виски,— сказал я успокоительно.

— Нет, этот парень сумасшедший. Да и в Бразилии другие обычаи, мой милый! Там, если кто-то кого-то обманывает, умирает.

— Не шути, радость моя. Не думаешь же ты, что он хочет убить?

— Либо меня, либо тебя. Я боюсь, Миклош!

— У меня тут есть один друг, у которого знакомства в полиции. Позвонить ему?

— Позвони!

Я позвонил Дюри Ćючу. Спросил, сохранились ли у него старые связи в полиции, которые завязались еще в годы Сопротивления, так как Дюри был партизаном. Он с готовностью предложил свою помощь. Уже через полчаса Дюри перезвонил, сказал, чтобы мы не покидали гостиницу, его друзья будут нас охранять.

После обеда у нас появились два детектива, попросили у Марпессы фотографию Фелициена, затем вежливо поблагодарили и удалились.

Ночью в дверь кто-то постучал. Первой проснулась Марпесса, растолкала меня и испуганно прошептала мне в ухо:

— Он здесь.
— Кто здесь? — спросил я сонно.
— Фелициен.
— Исключено. Это детективы...

Снова постучали. Я бесшумно подкрался к двери и, прильнув к замочной скважине, стал слушать. Кто-то подбирал ключи, затем дверь медленно отворилась.

В дверях стоял Фелициен, в его руках был пистолет. Он приказал мне отойти в угол. А Марпессу заставил одеваться. Она уже была почти готова, застегивала блузку, когда дверь распахнулась, в комнату влетели детективы, схватили Фелициена и надели на него наручники. Все это продолжалось секунды. Ни слова не говоря, они увели непрошеного гостя.

Марпесса кинулась на кровать и начала рыдать. Я не мог ее успокоить.

На другой день в полиции ей сообщили, что Фелициена содержат в камере предварительного заключения, он предстанет перед судом, что нет, дескать, причины для страха. Марпесса решила не оставаться дольше в Париже, села на самолет и даже мне не сказала, куда направляется. Я стоял в стеклянном зале аэропорта у окна и в отчаянии наблюдал выход пассажиров. Автобусы стояли перед огромными самолетами, но ни в одном из них не было Марпессы.

Может быть, все это мне только пригрезилось? Может, я и не встречал Марпессу Доун и все это было лишь огненно-красным гипнотическим цветком карнавала в Рио-де-Жанейро, который я не могу выкинуть из той торбы, что на меня повесили еще на розовом поле в Крыму?

Дюри Сюч не раз унаследовал состояния разных своих родственников и стал миллионером. Но деньги ему достались зря, ибо в своей депрессии он не мог быть им господином. Он имел поразительное количество женщин. Каждый день должен был спать с другой. Если не удавалось, день был конченным. В своем бюро он с девяти до десяти утра только тем и занимался, что организовывал вечернюю секс-программу. Звонил, оповещал, телеграфировал.

Каждую неделю он устраивал в своей квартире секс-вечеринку, в которой участвовало двенадцать пар. Меня тоже несколько раз приглашали, и я очень хорошо себя чувствовал на этих вечеринках. Я не находил и следа зависти, ревности, агрессивного, глупого «мужланства» у этих молодых женщин и мужчин. Мне вспоминаются слова маркиза де Сада: «Если несколько человек находятся вместе, если они одновременно занимаются любовью, наслаждение умножается. Групповой секс богаче, чем парный. И при этом любовь не исключается, ведь в любви человек хотел бы принести в подарок любимому существу весь мир. Нет большего наслаждения, чем то, когда человек видит, как любимая женщина или любимый мужчина совокупляется с другим, а в это время его или ее рука ищет тебя, чтобы нежно погладить...» Это говорит маркиз де Сад. Я думаю, он прав.

В первый раз я пришел на одну из вечеринок Дюри Сюча с Франсуазой Дорлеак, сестрой Катрин Денев. Мне очень нравилась Франсуаза. Это была девушка с красивой фигурой и блестящим умом. Остроумная. Меня она поначалу принимала за экзотическое балканское явление, постоянно путала Будапешт с Бухарестом и верила, что у нас на каждом углу вампиры и дракулы пугают мирных жителей. Я столько не смеялся в своей жизни, сколько с ней. На каждую мою запинающуюся фразу у нее была готова острота, каждое мое или свое неловкое движение она в ту же минуту комментировала. Мы прохохотали пол-Парижа.

Спустя некоторое время, 26 июня 1967 года она попала возле Ниццы в автомобильную катастрофу. Умерла. Дюри Сюч позвонил мне в Москву, где мы заканчивали работу над фильмом «Звезды и солдаты», и сообщил мне ужасную вещь. Франсуазе было двадцать пять лет. Мы вместе с Мартой рыдали.

Ты говоришь, что я педант. Несмотря на это, не сердись, я не обо всем помню с абсолютной точностью, поэтому иногда «лошадиными прыжками» перескакиваю вперед или назад.

После парижской премьеры «Сирокко» мы с Янчи Кенде[2] поехали в Варшаву на какую-то встречу со зрителями. Наши польские друзья были очень гостеприимны, мы жили в фешенебельной гостинице, нас провезли по стране как «меченосцев» культуры.

В последний вечер была устроена большая дискуссия, в которой участвовало пятьсот человек. В огромном зале в первом ряду сидела белокурая девушка лет двадцати с интересным лицом. Она не спускала с меня глаз. Я гордился, загадывал, в моем воображении вставала красочная ночь, полная приключений.

После дискуссии девушка подошла ко мне и задала несколько вопросов. Мы пригласили ее в бар гостиницы. Много пили, принялись, «соревнуясь», ухаживать за Ириной. Вдруг я понял, что Кенде победил. Девушка все чаще танцевала с Янчи, и в том, как она обнимала его, как улыбалась ему, был верный

[2] Янош Кенде — венгерский кинооператор. Постоянно работает с Янчо, начиная с фильма «Тишина и крик» (1968).

симптом. Я прекратил борьбу, с горечью признав, что старею и что молодые все передо мной вытаптывают Полный достоинства я удалился к себе в номер.

За завтраком Янчи с победительной улыбкой на лице отчитывался о ночи, затем умчался, чтобы проводить девушку на работу.

Мы счастливо возвратились домой. Десять дней спустя Янчи позвонил мне утром и сообщил, что у него беда, что из Варшавы он привез не только красивые воспоминания, а и кое-что другое. Два дня его мучили, пока наконец он не вылечился. Я же сделал следующее заключение: «Порой и у старения есть своя польза».

Как-то утром в конце 1969 года зазвонил телефон, и женщина, говорившая по-французски, сообщила мне, что живет в гостинице «Астория», что зовут ее Джованна Гальярдо, она приехала из Италии, из Рима, прямо ко мне, она журналистка, точнее писательница, видела мои фильмы и привезла с собой одну новеллу, хотела бы, чтобы я сделал по ней фильм. Кстати, Моника Витти ее хорошая подруга, и, может быть, она могла бы ее уговорить, чтобы та сыграла в фильме главную роль.

Сначала мы с Мартой надо всем этим посмеялись, но потом все же отправились в «Асторию».

Нас приняла высокая, худощавая, молодая женщина с бледным лицом и в очках. Она безукоризненно говорила по-французски. Сразу выяснилось, что она хорошо ориентирована в кино, в литературе, в политике, что у нее есть свое мнение о мире, об искусстве, что ее леворадикальные взгляды не только мода и не просто слова, что во всем она придерживается тех же понятий, которые наиболее ясно сформулировал польский философ Колаковский.

Девушка была симпатичной. Я решил: поеду в Италию, осмотрюсь там.

С 1969—70 по 1979 год я жил в Италии. Естественно, не непрерывно, это скорее означало лишь, что я отсюда постоянно возвращался туда и оттуда сюда. Я жил странной, свободной жизнью. В Риме с Джованной, дома с Мартой. Марта сначала проявляла терпимость, но позже это стало ее раздражать, она хотела порвать со мной. Напрасно я объяснял ей, что мое время в Италии потихоньку истечет, пусть она наберется терпения, Марта не слушала меня.

В Риме мы Джованной жили сначала на набережной Тевере, потом нашли прелестную маленькую квартирку напротив Пантеона и жили там. Я подружился с Антониони, который тогда уже расстался с Моникой Витти, но они все же оставались добрыми друзьями. Новым партнером Моники стал оператор Карло ди Пальма, который достиг большого мастерства и зарекомендовал себя одним из лучших специалистов мира. Антониони и Витти были старыми друзьями Джованны.

В 1972 году мы с Моникой сделали фильм «Пацифистка». Одна венгерская журналистка, Юдит Мате, написала книгу об актрисе, в которой исключительно подробно занимается «неудачей» «Пацифистки». Цитирую из книги слова Моники Витти: «Янчо был для меня разочарованием. Когда я видела «Звезды и солдаты», я чрезвычайно его уважала. На Каннском фестивале, где фильм был впервые показан, я была заместителем председателя жюри и отчаянно боролась за то, чтобы этот фильм получил премию, потому что считала его очень ценным художественным произведением. Я молила тогда Бога, чтобы дал мне возможность поработать вместе с этим режиссером. Мы познакомились в Риме. Он выглядел очень подавленным, сказал, что у него много проблем, но что возник замысел и что эта история для меня. Твердил, как нуждается во мне, в моей помощи. Так как я очень его уважала, я стремилась дать ему эту помощь и с полным доверием приступила к съемке, при том, что еще не был готов сценарий, а лишь какой-то эскиз на нескольких страничках, хотя я обычно всегда участвую в написании сценария. Позже, во время съемок, несколько вещей изменились по сравнению с тем, что он мне обещал. К сожалению, я узнала Янчо не таким человеком, каким представляла его после того фильма. Так что могу сказать, для меня это не была счастливая встреча».

Монике Витти не нужно было и не было возможности бороться в Канне за «Звезды и солдаты». Ведь в 1968 году фестиваль, едва открывшись, был прерван. Правда, что фильм ей понравился, но, повторяю, ни о какой борьбе речи не было.

Причиной же так называемого «провала» фильма была политическая ситуация в Италии. Я попробовал немного проникнуть внутрь механизма итальянских «правых» и «левых», а это ни «правым», ни «левым» не понравилось. Об одном из продюсеров выяснилось, что он по убеждению фашист, ему трудно было бы признать художественные достоинства фильма. «Пацифистку» замолчали.

Что касается Моники Витти, то она, во-первых, была влюблена в меня, а я не ответил на эту любовь. Не ответил потому, что, во-первых, любил Джованну, во-вторых, не желал конфликта с ее мужем, Карло ди Пальма, который был оператором моего фильма. А не умолкнувшая любовь плохой советчик.

Во-вторых, друзья и знакомые стали пугать актрису, что из-за политической позиции фильма разные политические круги испортят ей карьеру.

В-третьих, мой метод работы над фильмом действительно иной, нежели тот, к какому она привыкла. Она ведь была главной исполнительницей, но и другие представляли некоторые важные элементы содержания и мысли. Как видно, такое «покушение» со стороны «бедного венгерского» режиссера осознавалось ею как непростительный грех.

Не утверждаю, что она неталантлива, но несомненно, что по-настоящему ценный художественный результат она показала только в фильмах Антониони. К сожалению, она не предоставила себя полностью видению режиссера. То есть «Пацифистка», даже если мерить ее меркой, мог бы быть удачным фильмом, если бы она работала со мной как актриса, а не как истеричная «звезда». Ну, довольно о Монике Витти.

За время, прожитое мною в Италии, мы сделали дома «Небесного барашка», «Народ еще просит», «Электру», «Кончерто»[3], «Аллегро барбаро» и «Сердце тирана».

С Джованной и без Джованны я много поездил по миру в эти годы. Был в Чили в 1973 году, за две недели до падения Альенде. Все чувствовали приближение катастрофы, в то же время в глазах молодежи и бедняков светились решимость и эйфория революции. В одном из больших кинотеатров Сантьяго показали «Народ еще просит». Когда зажегся свет, зрители по крайней мере еще минут пять оставались сидеть в немой тишине, и только потом разразились аплодисменты, каких я никогда не слышал.

Я ужинал с семьей главы национальной кинематографии, мы анализировали политическую ситуацию. С нами ужинала мать молодого функционера, умная, седая матрона. Когда мы заговорили о будущем Альенде и революции, дама повернулась к своему сыну и со слезами на глазах сказала: «Дорогой сын, в фильме этого венгра судьба нашей революции! Такой будет наша судьба!»

Ночью в баре гостиницы мы пили с несколькими чилийскими актерами. Одна из девушек только улыбалась, но не была склонна с нами пить.

— Почему вы не пьете? — спросил я.

— Я абстинент. По крайней мере в отношении напитков.

— А в другом вы не абстинент!

— В другом нет.

— Как вас зовут? Когда нас знакомили, я не разобрал ваше имя.

— Меня зовут Флора Росс.

— Вы живете здесь, в Чили?

— Я езжу по миру. Иногда приезжаю домой. У меня богатые родители.

— Это хорошее дело.

— Да, это хорошее дело.

— И где же вы были в последнее время?

— В Швейцарии. Я была любовницей Чаплина.

— Да? — спросил я с удивлением.

— Он большой негодяй. Бедная Уна хлебнула с ним.

— Я слышал, они живут в счастливом браке.

— В любовных делах Чаплин никогда не был нормальным. В Мехико он женился со страху на Лите Грей, потому что девушка в шестнадцать лет забеременела от него, и, когда они ехали домой в Лос-Анджелес, он предложил ей стать самоубийцей, выпрыгнув из мчавшегося скорого поезда.

— Несмотря на это вы влюбились в него?

— Потому что одновременно он удивительный тип! Ему было семьдесят, когда я его узнала. Однако он был таким активным и изощренным, что рядом с ним не выдерживают сравнения мои тридцатилетние друзья. Я потому порвала с ним, что он был слишком агрессивным.

— Вы любите старых мужчин?

— У меня нет отцовского комплекса. Я очень люблю моего отца. Он стоящий, классный парень.

— Ну, тогда в чем же дело?

— Вам сколько лет, Янчо?

— Пятьдесят два.

— Вы выглядите моложе.

— Благодарю за комплимент. А сколько вам, Флора?

— Двадцать восемь.

— Вы говорите неправду.

— Вы тоже хотите делать комплименты?

— Я только дал голос искреннему сомнению.

Мы поднялись в мой номер. Флора рассказала фантастическую историю о своем дяде, гениальном музыканте, у которого была идея фикс положить на музыку оргазм, как самое интенсивное проявление человеческой жизни и как единственную, длящуюся пару секунд возможность пережить смерть. Он нанял специалиста по подслушиванию, который расположил в различных квартирах микрофоны и записал звуки оргазма живущих там пар. Дядя купил у него всю пленку, смонтировал симфонию оргазма, затем взорвал студию, а в ней все звукоматериалы и самого себя. Он умер мгновенно.

Если бы в моем номере той ночью были бы аппараты для подслушивания, я думаю, на всех композиторов мира хватило бы записанного там голосового материала.

Я попрощался с Флорой.

Через две недели Альенде убили. Права была седая матрона.

Пару недель спустя в Париже в одном доме крутили так называемое «порно». Я упал со стула, увидев на экране Флору Росс и ту историю, которую она тогда ночью рассказала мне как историю своего дяди. Думаю, что и в истории ее связи с Чаплином столько же правды.

Я ездил с Джованной в Анголу, мы и туда возили «Народ еще просит». В Луанде он имел успех. Четыре дня мы жили вчетвером вместе с одним молодым английским дипломатом и его женой. Прав был

[3] Так обозначена тут «Венгерская рапсодия». По замыслу Хернади и Янчо, «Кончерто» должен был называться третий, так и не осуществленный фильм трилогии.

маркиз де Сад: если несколько человек занимаются любовью одновременно, наслаждение умножается.

Наш молодой друг Питер Дакворт был дальним родственником писательницы Вирджинии Вулф. После обеда, когда мы пили чай на террасе их дома, он много рассказывал о своей знаменитой родственнице.

Вирджиния хотя и была замужем, до конца своей жизни любила лишь женщин. В возрасте пятидесяти девяти лет она набила свои карманы тяжелыми камнями и прогулялась в реку Уаз. Нашла в себе силы это совершить...

Я читал лекции в Нью-Йорке о взаимосвязи киноязыка и «неопределенной предметности». Видно, мне везет с переводчицами, потому что и там я познакомился с очаровательной девочкой Бори Селли. Она венгерская эмигрантка во втором поколении, готовилась стать журналисткой и очень хорошо говорила по-венгерски. Когда я в первый раз ее поцеловал, она выразила протест следующим образом:

— Думаешь, что если ты старше, чем мой отец, я лягу с тобой?
— Кто тебе сказал, чтобы ты ложилась со мной?
— Разве поцелуй этого не означает? Разве он не приглашение?
— Поцелуй — самое большее вопрос, дорогая!
— Молодых девушек легко соблазнить. Главным образом тех, кто обожает кино. Главным образом тем, кто его делает.
— Если только это препятствие, тогда я больше никогда не буду делать фильмы.
— Брось говорить глупости! Ты думаешь, со мной можно идиотничать?
— Кем работал в Венгрии твой отец?
— Он был директор.
— А мать?
— Она сказала, что хорошо тебя знает.
— Как ее зовут?
— Эдит Ланг.
— Она была танцовщицей?
— Да, танцовщицей.
— Хорошо было бы встретиться с ней.
— Она не хочет с тобой встречаться.
— Почему она сердится на меня?
— Возможно, потому что все еще влюблена в тебя.
— Это невероятно.
— Вместо нее пришла я. Она столько хорошего говорила о тебе, что и я влюбилась.
— Тогда иди домой, девочка!
— Ты меня отсылаешь?
— Скажи своей матери, я не виноват, что она не осмелилась признаться, что любит.
— Она была молодой, глупой.
— А я был немолодой, я безумствовал.
— Теперь ты меня наказываешь за свой грех?
— С какой стати мне тебя наказывать? Я лишь сказал: уходи.
— Не уйду!
— Тогда уйду я.
— А я запру дверь.
— Не хочу с тобой спать, Бори!
— Но ты ведь хочешь с кем-нибудь спать! С моей матерью не стал, но со мной будешь!

Мы легли. Ее мать я не видел, она так и не пришла на встречу, о которой я просил. В 1947 году ее родители запретили ей со мной встречаться, заставили выйти замуж за Селли. Она трусиха, вышла за него.

Бори так судорожно, дико стискивала меня, словно хотела никогда не выпускать из рук.

— Я поеду с тобой в Рим,— сказала она тихо.
— Это невозможно, дорогая. Я живу там вместе с одной милой девушкой.
— Я люблю тебя.
— И я люблю.
— Тогда почему мы не можем быть вместе?
— Потому что я и Марту люблю, и Джованну.
— По-твоему, выходит, что ты любишь одновременно трех?
— Да. И даже, пожалуй, еще больше.
— Ты подонок!
— Мне это часто говорят. Вы не понимаете, что человек не моногамное существо.
— А я именно такая.
— Каждый такой на короткое время. Пока длится гипноз.
— Если бы у меня сейчас был пистолет, я бы тебя пристрелила.
— А позже пожалела бы. Не будь слишком серьезной, маленькая старушка. Насладимся слиянием, пока можно, а потом с хорошим настроением попрощаемся друг с другом и останемся друзьями...

— Аминь,— сказала она насмешливо.
Встала, оделась и ушла. Ушла молча, не прощаясь.

Когда я был дома, мы с Мартой хорошо понимали друг друга. Я всегда буду ей благодарен за то, что она воспитала трех наших детей, Кати, Нику и Золи. Она никогда не делала разницы между своим сыном Золи и двумя детьми Каты. Естественно, и я не делал. Золи я усыновил, и никогда, даже на минуту, мне не приходило в голову, что вместо моего генного кода в его клетках формируется родовой генный код другого мужчины.

Марта в 1976 году сделала два самых удачных своих фильма, «Удочерение» и «Девять месяцев». «Удочерение» было удостоено на Западноберлинском фестивале «Гран-при» — «Золотого медведя», что было грандиозным делом. Она ступила на путь успеха. Позднее Марта нашла в польском актере Яне Новицком мужчину, в котором нуждалась после меня.

В эти годы и в Венгрии были девушки и женщины, которые любили меня. Большинство их не желает, чтобы их имена фигурировали в этой «исповеди». Они правы: разоблачение, предание огласке — дело жизнеопасное, особенно в этой стране и особенно в области любви и секса. Это может разбудить нездоровые чувства. Наше общество, наряду со многим другим, и к этому неподготовлено, еще не созрело для этого. Поэтому дальше, как и до сих пор, те, кто дал согласие, фигурируют под своими именами, тех же, кто не разрешил, я обозначаю лишь инициалами.

Ката Халас. Она убежала из воспитательного учреждения, ей было семнадцать, когда я повстречался с нею. Она вела жизнь «чевеша»[4], проводила время в подземных переходах.

Она узнала меня на улице, подошла ко мне, попросила пятьдесят форинтов. Мы разговорились. Я как раз тогда снимал один из своих фильмов, и ее взяли статисткой. Потом она закончила разные школы и сегодня работает психологом в клинике. Я потому вспоминаю о ней с добрым сердцем, что и она спасла мне жизнь.

Во время съемок я стоял у подножия стены и пробовал составить план следующей сцены. Верх стены занимали осветительные приборы, освещавшие оттуда съемочную площадку. Ката подошла ко мне и позвала в буфет, говоря, что прибыли свежие фрукты. Я шепнул ей, чтобы она оставила меня в покое, у меня, мол, дела. Но она еще больше настаивала. В конце концов взяла меня за руку и начала тащить к буфету. Мы едва не подрались. В результате я отдалился от стены примерно на два метра. В тот же миг с мощным грохотом упал один из больших приборов. Аккурат туда, где за две секунды до этого стоял я. Лампа взорвалась, несколько осколков вонзилось Кате в руку. Если бы я оставался там, я бы вмиг погиб. А так никакой беды со мной не случилось.

После я спросил у нее, о чем она думала, когда оттаскивала меня. Она ответила, что спала в тени буфетной палатки и видела сон, что я смертельно болен и что только тогда вылечусь, если незамедлительно съем свежее яблоко. Когда она проснулась, действие сна было в ней еще таким сильным, что она едва ли не в обмороке побежала ко мне и стала оттаскивать меня от стены.

Э. Н., актриса. Ныне одна из самых знаменитых наших «звезд». Она родилась киноактрисой. Человек влюбляется в нее, когда видит на экране, а в жизни ее лицо и тело не приближаются к эротической суггестии экранного образа.

Я отдыхал летом на Балатоне. И она проводила там несколько дней. Ночью мы голыми купались в приятной, тепловатой воде озера. Зеркало воды вырастало до масштабов космоса, черные огни и белоснежные тени скрывали маленькие абсурдные вздохи бытия, мы входили в эту все более углубляющуюся, мягкую стихию, затем впивались друг в друга, как две обезумевшие млекопитающие крепости, как две распалившиеся и медленно затихающие жестокие местные войны.

— Ты получишь тысячу форинтов, если в течение десяти минут не подумаешь о розовых кошках,— сказала она смеясь, когда мы уже валялись на ночном пляже, на все еще теплом песке.
— С актрисой-психологом я еще не имел дела,— ответил я насмешливо.
— Потому что все актрисы идиотки, так, что ли?
— Я этого не говорил.
— Лишь думаешь.
— Не думаю, и о розовых кошках не думаю.
— Скажи, ты сейчас в меня не влюблен?
— Можно сказать и так.
— И что теперь будет?
— Я хотел бы, чтобы ты играла в моем следующем фильме.
— В каком?
— Я еще не знаю. Нужно придумать.
— Придумаем вместе,— сказала она, улыбаясь.

[4] Производное прилагательное от венгерского csö — «труба». Такое название — по признаку узких, как трубка, брюк — получила в Венгрии в начале 80-х годов разновидность молодых «хиппи».

— Хорошо, придумаем... Есть у меня одна тема под названием «Сладкая западня». Снимать надо было бы в Южной Америке. Речь о том, как иезуиты в XVII и XVIII веках смогли обратить в свою веру и расселить парагвайских индейцев-гуарани. Они обнаружили, какую несказанную радость приносит этим туземцам музыка. С ее помощью всего можно было добиться у них. Туземцев можно было заставить работать. Впереди команды, направляющейся на работу, шел духовой оркестр. И школьное образование проходило под оркестр. Военная подготовка и учения также проходили под музыкальные ритмы. Организовывались рыцарские турниры, устраивались театральные и даже оперные спектакли. Их музыкальный материал питался из трех источников: из грегорианской музыки, из оперы эпохи барокко и народных песен индейцев. Под музыку просыпались, под музыку работали, под музыку засыпали. И любовь сопровождала музыка.

— И любовь?— спросила она с улыбкой.

— Да.

— Нет ли тут у тебя какой-нибудь музыки?

— У меня с собой маленький магнитофон.

— Включи!

Я включил. Я не иезуит и не индеец-гуарани, но, думаю, они абсолютно правы. Музыка и любовь однояйцевые близнецы.

— Сделай этот фильм!— сказала она и поцеловала меня.

— Попробую. Для этого нужно много денег.

— На это наверняка дадут.

— Ты будешь Кончитой, прекрасной девушкой-индианкой.

— Как я могу быть индианкой?

— Увидишь.

Я пробовал достать под эту тему деньги. Не дали ни филлера.

В позапрошлом году в Канне «Золотую пальмовую ветвь» получил фильм «Миссия». Его с таким же основанием можно было бы назвать «Сладкая западня». Одну из главных ролей в нем играет Де Ниро. Фильм рассказывает об индейцах-гуарани, которых иезуиты обращали в свою веру. Перед зрителем оживала от слова до слова моя тема. Я не говорю, что украли, ведь темы носятся в воздухе, а кроме того, известно, что Лейбниц и Ньютон независимо друг от друга в одно и то же время открыли исчисление бесконечно малых величин.

Э. Н. была обижена, что я не получил деньги на «нашу общую тему». С тех пор она холодна и неприступна.

Недавно я прочитал следующее сообщение в «Мадьяр Немзет»: «Не хотят завершиться перипетии Чиччолины. После того как в четверг главный прокурор Рима потребовал, чтобы ее лишили депутатского мандата, в пятницу вечером в Брюсселе ее арестовали, и она была вынуждена провести ночь в одном из полицейских участков. Порнозвезду венгерского происхождения — которая вдобавок парламентский представитель от итальянской радикальной партии — бельгийские строгие охранители нравов обвинили в том, что она слишком много показывала из своих прелестей, когда выступала вечером в брюссельском мюзик-холле».

Илону Сталлер, то есть Чиччолину, я очень хорошо знаю.

В августе—сентябре 1975 года я снимал фильм «Частные грехи, общественные добродетели». Съемки проходили в небольшом замке близ Драваселеш, маленького югославского городка, лежащего примерно в ста километрах на север от Загреба. Несчастная мелкобуржуазная ограниченность квалифицирует этот мой фильм как «порнографию». Мне плевать на эту характеристику. По-моему, такого понятия вообще не существует.

Фильм рассказывает о том, каким образом одного упрямого, прогрессивно мыслившего молодого человека убил его отец, бывший абсолютным обладателем и фанатиком самой консервативной власти. Наследник трона Рудольф знает, что его убьют, знает, что убьет его отец, Франц-Иосиф, и перед смертью протестует последней, провоцирующей праздничной оргией. Затем его действительно убивают, а после разыгрывают таким образом, будто произошло самоубийство на любовной почве, будто Рудольф и его любовница покончили с собой. Эту итало-югославскую копродукцию я снимал в Югославии потому, что там съемки обходились дешевле. Мы искали замок. Рядом с Драваселеш мы нашли прекрасный дендрарий и в центре его замок. Над воротами блистал старинный аристократический герб. Мы стали интересоваться, кому принадлежал этот замок. Комендант замка в результате поиска установил, что собственником с 1889 года был флигель-адъютант Рудольфа, граф Бомбелле. Нас пронзило холодом. Граф Бомбелле получил этот замок в подарок за услуги! Очевидно, он принимал участие в убийстве Рудольфа или в подготовке и организации его. И именно этот замок мы нашли для нашей истории! С тех пор я не так строго отношусь к парапсихологии.

Илону Сталлер мы пригласили в качестве статистки. Она была милой, открытой, веселой девушкой. Не возражала с ложной стыдливостью, когда в сценах праздника нужно было танцевать голой. У нее была красивая фигура, и она не стыдилась. Она не стыдилась и своего влечения к сексу. Ложилась с тем и тогда, с кем и когда находила желанным. Не знаю, как она живет сейчас. Журналистам не верю. Возможно, что ей вскружила голову «слава» и она пережимает в прово-

кации. Хотя, по моему мнению, провокация, если только она не вредит свободе человека, не может быть чрезмерной. Илона Сталлер не Эйнштейн, и очевидно, ее переполняет зуд сенсации, но то, что она объявляет и делает,— позитивная провокация. Она кричит итальянцам и нам в лицо, не хватит ли, мол, доносить на секс, наготу и желание получить наслаждение.

За Лив Ульман я уехал в Америку.

Впервые я увидел ее в гениальном фильме «Персона». Тогда еще она жила с Бергманом. Потом я ее забыл, и только ее глаза, ее губы и лоб хранились в моей памяти.

Когда я жил в Риме и довольно много ездил по миру туда-сюда, я видел один из ее фильмов, «Невеста Занди», и это воскресило во мне прежнее чувство. Я сказал об этом Джованне, она, улыбнувшись, уговорила меня поехать и найти ее.

Первая моя непосредственная встреча с ней произошла в Нью-Йорке. Меня представили ей мои друзья.

— Я рад, что могу с вами познакомиться,— сказал я ей после продолжительного целования руки.

— Вы венгерский кинорежиссер, не так ли?

— Да, я венгерский кинорежиссер,— ответил я с улыбкой.

— Почему вы улыбаетесь? — спросила она.

— Вы знаете, где находится Венгрия?

— Разумеется. Будапешт ее столица и не так далеко от Вены.

— Да, так.

Мы помолчали. Затем она снова начала говорить.

— Вы видели мои фильмы?

— Да видел. А вы? Вы видели мои фильмы?

— Нет, не видела,— ответила она смущенно.

— А ведь их и в Токио демонстрируют.

— Это вы к чему говорите?

— К тому, что я знаю о вас даже то, что вы родились в Токио 16 декабря 1938 года. Вас могли бы поместить в ясли рядом с маленьким Иисусом.

— Да, я родилась почти в рождество. Но с тех пор я довольно мало была в Токио. Я только родилась там.

— Знаю. Я все о вас знаю.

— И то, что я сейчас думаю?

— Сейчас вы думаете, что я похож на нахального журналиста.

— Угадали,— сказала она и начала громко смеяться.

— Вы знаете, что я в вас влюблен?

— Да? — ответила она с удивленным взглядом.

— Я влюблен в вас уже десятилетия.

— Что же нам теперь делать!

— Если можете, разделите...

— Это зависит от одной вещи! — сказала она, смеясь, и глаза ее были, как у голубоглазого трубочиста.

— Отчего зависит?

— Я не так хорошо говорю по-французски, чтобы рассказать. Пожалуй, по-английски...

— Не сердитесь, но я не говорю по-английски.

— Кинорежиссер, который не говорит по-английски. Это абсолютно исключено!

— Тем не менее это грустный факт.

— Поедемте со мной в «Плазу»!

— Что вы замышляете?

— Потом увидите. Идете или нет?

— Разумеется, иду.

Мы попрощались с нашими общими друзьями, сели в такси и поехали в отель «Плаза».

Громадные апартаменты, много комнат, фантастически богатая обстановка, старинная мебель, ковры, занавески.

Лив приготовила напитки, поставила на стол, предложила мне, затем и сама выпила. Посмотрела на меня.

— У вас сумасшедшие глаза,— сказала она неожиданно.

— Да? А у вас такие, словно вы привезли в них сюда из Норвегии Грецию.

— Острите?

— Бергман не имел обычая острить?

— Как же! Он тоже обычно острил.

— Может быть, вы скажете, наконец, зачем привезли меня сюда, в этот музей? — спросил я ее, притворяясь нетерпеливым.

— Потому что у вас сумасшедшие глаза.

— Это вы уже говорили.

— Я хотела провести с вами эксперимент. С вашей помощью.

— Вы делаете мне честь! В какой тематике вы желаете экспериментировать?

Глаза ее были похожими на два голубых угля.

Я видел нас в зеркале напротив. Я был шестилетним мальчиком. Этот мальчик отправился за холмы. Его родители удобно расположились на толстом, пестром покрывале для прогулок, ели жареное мясо, огурцы, хлеб, пили вино и не замечали, что он покидает их. Пыхтя, он поднялся на вершину холма и посмотрел оттуда на равнину. Внизу в низкой траве мелкими шагами расхаживали маленькие птицы, а невдалеке стояло странное сооружение в слепящем солнечном свете. Мальчик, напрягшись, всматривался в сооружение, похожее на бабочку, и неожиданно узнал его.

Полчаса прошло, пока он добрался до карусели. Кругом было пусто, служители карусели уже давно ушли домой.

Сиденья так лепились в ряд друг к другу, словно были детьми, тянущимися за куском намазанного жиром хлеба. Мальчик уселся в одну из корзин и включил сцепление. Карусель, полная достоинства, поплыла меж островками ковыли...

Рубашка мальчика, штаны, волосы, пальцы ног вставали под беззвучную песню, как стены большого белого шатра.

Его родители торопливо спустились с холма, вошли в шатер, остановились посреди круглой арены и позвали мальчика по имени. Мальчик ответил бы им, но не мог, потому что снаружи полил дождь.

Длительное время мы лежали молча, без движения. И тогда медленно отворилась дверь, высокий мужчина с худым лицом подошел к постели. Лив смотрела на него с ангельской улыбкой, затем тихо проговорила:

— Абель!

Мужчина нагнулся к ней, поцеловал, затем взял на руки, поднял ее и отнес в другую комнату.

Я уснул.

За ужином Лив была очень обходительной.

— Спасибо, что ты мне помог,— сказала она.

— Кто был тот мужчина?

— Абель.

— Кто это?

— Моя любовь.

— Где он сейчас?

— Не знаю.

— Он не был с вами?

— Был. Но после обеда уехал.

— Куда уехал?

— Не знаю. Вероятно, домой, в Норвегию.

— Не понимаю. Не понимаю.

— Твои глаза принесли его сюда. Я знала, что он придет, если я буду с тобой. У тебя сумасшедшие глаза. Это важно. Это очень важно.

— Это и был эксперимент?

— Да.

— Не сердитесь, я должен уйти,— сказал я грустно.

И ушел.

Когда я рассказал эту историю Джованне, она принялась смеяться.

— Что с тобой случилось? В отношении женщин ты никогда еще до сих пор не фантазировал.

— Не веришь? — спросил я раздраженно.

— Нет.

— Почему?

— Потому что Лив в Африке.

— Она на два дня возвращалась в Нью-Йорк.

— Возможно. А почему ты не остался с ней?

— Туда приехал чех-телевизионщик. Ее любовник.

— Абель?

— Да. Откуда ты знаешь?

— Потому что однажды ты мне уже рассказывал эту историю...

— Когда?

— Уже не помню точно, но довольно давно...

— Словом, ты считаешь меня сумасшедшим?

— Я не считаю тебя сумасшедшим.

— Ну, тогда что?

— Ничего, я только прошу тебя, не рассказывай этого никому.

— Хорошо, я не расскажу никому,— сказал я совсем тихо.

Дюри Сюч покончил с собой. Лег в ванну, наполненную горячей водой, принял пятьдесят таблеток снотворного, выпил бутылку виски и умер.

Не знаю, чего он не мог пережить. Возможно, того, что бывает с поэтами. Появляется одна маленькая книжка, потом он тщетно пробует выпустить другую, но не выходит. Очень его жалею, я очень его любил.

Именно у него я познакомился с одной красивой молодой художницей-графиком Клари Холеци. Она

подошла ко мне на одной из вечеринок, начала плакать, умолять, чтобы мы ушли оттуда куда-нибудь вдвоем.

Мы оделись и перешли в маленький ресторанчик. Я спросил ее, почему она плакала у Дюри.

— Вчера умер Жак,— ответила она и снова начала плакать.

— Кто этот Жак?

— Мой любовник.

— Отчего он умер?

— Поскользнулся на лестнице, упал навзничь, разбил голову. Все умирают, кого я люблю.

— Я тебя не понимаю.

— До этого в моей жизни было пятеро мужчин, и все пятеро умерли. Помоги мне!

— В чем, дорогая?

— Сними с меня это проклятие!

— Дорогая, я не священник.

— Я чувствую, знаю, только ты можешь мне помочь!

— По-моему, глупость то, что ты говоришь. Смерть пятерых мужчин была случайностью.

— Нет, это не была случайность.

— С чего ты это взяла?

— Их убила я.

Я потрясенно глядел на двадцативосьмилетнюю девушку. В ее карих глазах я не нашел ни следа страха и раскаяния.

— Словом, ты убила пятерых?

— Да. И это никогда не раскроется. Пять абсолютных убийств.

— А зачем ты рассказала все это мне?

— Потому что ты будешь шестым в моей жизни.

— Шутишь?

— Нет, я говорю совершенно серьезно.

— Ты и меня убьешь в конце?

— Да.

— Любопытно, как ты это сделаешь? Люблю криминальные истории.

— Ты осмелишься лечь со мной?

— Почему бы мне не осмелиться?

— Не боишься?

— Ни капли.

— Тогда пойдем ко мне.

— Где ты живешь?

— Недалеко.

— Ты давно в Париже?

— Я приехала сюда в пятьдесят шестом.

— Всех пятерых ты убила здесь, во Франции?

— Да.

— Ты приехала сюда девственницей?

— Здесь, в Париже, меня лишил невинности один каскадер, грубый, наглый парень. Я убила его.

— Ладно, не продолжай, меня не интересуют детали.

— Почему не интересуют?

— Потому что меня могут вызвать свидетелем, и тогда лучше будет, если я ничего не буду знать.

— Теперь ты уже мой соучастник преступления.

— Как так?

— На основе моего признания ты должен был бы донести. А поскольку ты не доносишь, ты стал моим сообщником.

— Я должен донести?

— Как знаешь.

— Я не донесу на тебя. Пойдем!

— Я сказала, что ты можешь освободить меня!

— Тем, что поднимусь к тебе?

— Ты тем меня освободишь, что ляжешь со мной, при том, что все обо мне знаешь.

Клари Холеци была очень хорошей любовницей. Волнение «опасности», психическое напряжение ожидания создавало еще более дикую радость.

— Ты все еще хочешь меня убить? — спросил я, улыбаясь, когда любовный вихрь начал затихать.

— Я расскажу, каким образом тебя убью,— сказала она, затем встала и начала медленно одеваться.

— Ты меня заинтриговала,— ответил я.

Позвонили. Клари молниеносно кинулась в стоящий в углу комнаты платяной шкаф.

Я вышел, открыл дверь. На пороге стояли двое в халатах санитаров. Пожилой спросил вежливо:

— Клари Холеци дома?

— Почему вы ее ищете?

— Ее нужно доставить в Центральный институт психиатрии.

— Почему? Что за болезнь у нее?

— У нее опасная для нее самой и для общества паранойя, господин. Она вчера сбежала. Уже в шестой раз. Обычно она бывает дома.

— Входите, она в шкафу.

Клари защищалась, царапалась, брыкалась, на нее надели смирительную рубашку. Залезая в машину, она остановилась, повернулась ко мне.

— Ты не отделаешься, подлец! — кричала она тонким голоском.— Ты будешь шестым!

Я спросил с укоризной жену Дюри Сюча, почему она меня не предупредила. Выяснилось, что и она впервые видела Клари. С тех пор я жду, когда появится на горизонте, будет приведен в исполнение ее таинственный приговор.

Юдит Калас, модель. У нее была такая фигура, как у рано просыпающегося охотника. Или у дичи. Она позировала скульпторам.

О ней я потому должен вспомнить, что групповой секс был для нее единственно возможной формой совокупления. Сколько раз я ни приходил к ней, всегда у нее было по крайней мере две подруги. Я не хочу снова цитировать маркиза де Сада, но нужно знать, что неверно представление, согласно которому если несколько человек одновременно занимаются любовью, половой акт утрачивает интимность. Интимность — это проблема психологическая, а не структурная.

Юдит позже попала в плохую компанию, ее окружили сутенеры и проститутки. Однажды ее сильно избили, изрезали бритвами ее лицо. С той поры она позировала в маске. Не знаю, где она теперь.

Когда я бываю в Париже, я никогда не упускаю возможности поехать в Буасси-санз-Авуар, в то расположенное в сорока километрах от Парижа маленькое село, где на кладбище величиной с сад покоится Роми Шнайдер. Я останавливаюсь перед ее простой могилой. Если бы я был верующим, я бы молился, а так я только привык беседовать с нею. Эти диалоги просты, в них нет никакой вычурности и фальшивой грусти.

— Здравствуй, Роми,— говорю я тихо.

— Я рада, что ты пришел,— отвечает она.

— Я думаю, что ты все еще в раю.

— Да, я все еще в раю. Впрочем, если ты однажды попадешь внутрь, то отсюда уже нельзя выйти, глупыш! Хорошо было бы, если бы и ты покаялся, дорогой! Не стоит сумасбродничать, чтобы потом все потерять.

— Ты решила стать миссионером, дорогая?

— Нет, я только хотела бы, чтобы с тобой не приключилось беды.

— Хорошо, я подумаю. Твой сын тоже здесь?

— Да. Давид здесь, со мной.

— Надеюсь, там нельзя залезть на те высокие ограды.

— Здесь нет оград, Миклош, здесь только ангелы.

— Много людей к тебе приходит сюда?

— Довольно много. Все мои любовники приходят по крайней мере дважды в год. Впрочем, мне все равно, здесь я не знаю хода времени.

— Что-нибудь кому-нибудь передать от тебя?

— Нет, благодарю. Молодец, что пришел.

— Ты каждому своему любовнику это говоришь?

— Да, каждому.

Роми меня представил в начале семидесятых годов один мой итальянский приятель, уже не помню точно, когда. Джованна была очень терпимой и умной спутницей жизни, она знала, пока нити настоящего союза не обветшали, ничто не может ему повредить. А в том, ветшают или сохраняются те самые нити, почти никакого нашего влияния нет.

Пока не пробил час, до 1979 года я знал, что бы Джованна ни делала, она всегда возвратится и возвращалась, и я, что бы ни делал, знал, что вернусь к ней, и возвращался. Так было у меня со всеми тремя женами. С Катой, с Мартой и с Джованной.

Если я хорошо помню, Роми тогда или немногим позже снималась в Париже в фильме «Адское трио». Ее партнером был Мишель Пикколи. В то время я собирался делать фильм о Розе Люксембург и думал, что Роми была бы очень хороша в этой роли именно как «анти-выбор». Она когда-то видела фотографию Розы Люксембург и, думаю, нашла мой замысел абсурдным. Однако я думал лишь о том, что Роми гениальная актриса и может сделать все.

Мы влюбились друг в друга. Это продолжалось недолго, но пока продолжалось, мы были вместе днем и ночью. Мы вместе писали сценарий. Почти удалось вылепить из австрийского тепличного растения революционерку.

— Почему ты не останешься здесь? — часто спрашивала она и в таких случаях всегда целовала.

— Ты слышала об Антее?

— Кто это?

— Персонаж греческой мифологии, который, когда у него уменьшалась сила, прикасался к земле и возвращал ее. Для меня земля — Венгрия.

— Ты романтик.
— Верно. Венгры вообще такие. Австрийцы куда меньше.
— Ты в меня метишь?
— Не в тебя. Ты Роми-интик...

Мы много смеялись. После, спустя какое-то время, она уже не спрашивала, почему я не остаюсь в Париже.

У нее было чудесное тело. Фривольным жестом она позволяла делать с нее картинки «ню». Даже самые профессиональные, самые молодые натурщицы выглядели старыми девами с обвисшими грудями и морщинистыми задами по сравнению с ней.

Мы радовались друг другу. Роми плакала, потом смеялась. Этот смех уводил в «Сад наслаждений» Иеронима Босха, в ту часть картины, где стоит молодой человек в розовой тоге, вероятно, это сам Иисус Христос, правой рукой он держит руку Роми. Роми стоит на коленях на склоне холма, тени волшебных зайцев выкрасили ее длинные волосы в коричневый цвет.

Мы снова легли. К нам вернулись знакомые движения. Словно отбившийся, блудный табун, неслись в нас прекрасные лошади, в нашем спинном хребте, в наших мускулах, в жаждущих краях нашего паха.

Спустя время история Розы Люксембург разонравилась Роми. Ее прежний энтузиазм спадал, продюсеры отговорили ее от рискованного, политически окрашенного замысла.

Я понял, что слишком политизирован, что в политике я представляю то течение, которое на Западе имеет значение лишь периферийной или девиантной культурной группы, так что вечно безнадежной затеей остается для меня стремление работать с модными «звездами».

В торжественном молчании я распрощался с Роми. Она плакала и просила не сердиться на нее, говорила, что ей нужно столько всего принимать во внимание, чтобы не повредить своей карьере.

Мы остались хорошими друзьями. Я очень сожалел, когда ее первый муж, Гарри Мейе, после их развода покончил с собой и из-за этого она испытывала сильные угрызения совести, когда разводилась со своим вторым мужем, Даниэлем Биасини. Я жалел ее, когда ей нужно было вырезать правую почку, потому что ее поразила раковая опухоль, и особенно тогда, когда ее четырнадцатилетнего сына Давида во время игры пронзили железные прутья ограды родительского дома. После этого несчастья Роми прожила десять месяцев. Она не стала самоубийцей, как многие утверждают, просто отказалось служить ее усталое сердце. Ей было сорок три года.

Около 1979 года я вернулся из Италии. Прощание с Джованной тоже было тяжелым. Она была милой, порядочной женщиной, и я могу только благодарить ее за десять лет, которые провел с ней.

Я возвратился домой, чтобы, как Антей, коснувшись земли, вернуть мою силу.

И вернул ее. И в том, что вернул, очень большая заслуга моей нынешней, четвертой жены, Жужи Чакани.

Я уже сказал, что у меня интересная «брачная статистика». С Катой, Мартой и Джованной я жил по десять лет. И с Жужой мы уже десять лет любим друг друга. Она родила на славу удавшегося сына, Давида, так что теперь у меня уже четверо детей: Кати, Ника, Золи и Давид. Я люблю моих детей.

Жужа почти на тридцать лет моложе меня, и по биологическим законам я умру раньше.

Я люблю эту девушку, мою сотрудницу, и думаю, в случае с ней законы статистики окажутся несостоятельными. Я это говорю не потому, что хочу ей польстить, просто имею в виду, что в моей жизни начинают действовать иные законы.

Случались и, возможно, еще будут случаться «конфликтные ситуации», для исправления которых у нас будет нужда в средствах, вырабатывающих в нас обоих терпимость, но в одном я уверен: что встроенные в нас обоих часы любви-привязанности остановятся только с моей смертью...

Вероятно, ты сейчас смеешься над моим патетическим признанием, но поверь мне, то, что я говорю, я говорю совершенно искренне, мои слова не продукт «ложного сознания».

Мне шестьдесят семь, я очень много пережил, и хорошее, и плохое. У меня было много любовниц. Ты насчитал пятьсот четырнадцать, я не знаю, о скольких здесь рассказал. Я не моногамное существо, но в то же время не могу жить так, чтобы постоянно не связывать себя с единственной женщиной на все более длительный срок.

Правда и то, что вообще так повелось: в эстафете самого лучшего бегуна на длинные дистанции обычно выбирают капитаном команды. Таков инстинкт человека, или Судьба, если хочешь.

Я оптимист, я верю в золотую медаль.

Перевод с венгерского А. Трошина

«Придумаем подлинную биографию!», или «Книга-сплетня» о Миклоше Янчо

Итак, перед нами автобиография, интимное признание, автопортрет, и за всем этим реальное, известное в мире кино лицо. Последнее обстоятельство, казалось бы, должно снимать всякие сомнения. Но нет! Кладу рядом другие авторизованные Миклошем Янчо свидетельства — биографические страницы в монографиях, ему посвященных, интервью, данные им в разные годы, и вижу: не сходится.

Эпизод плена, например. В биографии Янчо он действительно был. Из этого опыта, этих переживаний (аналогичные были у Хернади) вырос потом их фильм «Так я пришел». Однако!.. Все биографы Янчо, и он сам в интервью, говорят: был на исходе войны, ни дня не воевав, в русском плену, всего два месяца, валил лес под Ленинградом и в Карелии, вскоре заболел, и сердобольная медсестра включила его в группу, отправленную на родину. А в рассказе?.. Северо-запад заменен на теплый юг, лесозаготовки — на плантации роз, да и время пребывания заметно удлинилось... Ну, явно же беллетристика правит бал, задает правила игры, корректирует память, определяет, в согласии с жанровым заданием, экстатическое поведение персонажей, эффектный фон, аксессуары.

Еще пример. Душераздирающая история с трагически погибшей во время немецкой оккупации и нилашистского разбоя еврейкой Жужей Штерн, которая для «героя» по имени Миклош Янчо, по сей день, как нас уверяют, незаживающая рана. Но вот я читаю объемное журнальное интервью Янчо того же 1988 года, целиком и полностью посвященное его отношению к «еврейской проблеме», взаимоотношениям с иудаизмом, причем с большим количеством биографического материала, иллюстрирующего эволюцию его понимания и переживания. Однако столь важного в этом смысле эпизода, как тот, что в рассказе,— со всей его истовой любовью, мольбами, горячками самопожертвований, с готовностью принять чужую веру и понесенным прилюдным унижением,— тут нет в помине. Забыл его? Или такого в реальности не было?.. Замечу: по иронии случая журнал, в котором это интервью опубликовано, называется «Валошааг», то бишь «Действительность». Если тут — действительность, тогда что же там, в рассказе?..

Я находил и другие несовпадения — сдвиги в датах, в фактах, подозрительно беллетристические, неподтверждаемые другими свидетельствами детали, заставляющие меня в итоге сомневаться в подлинности рассказываемого. В том же, к примеру, интервью Янчо говорит (под знаком упомянутой темы), что, вернувшись в декабре 56-го из Китая домой, в еще не оправившуюся после пережитого шока Венгрию, он вместе с первой женой, танцовщицей, спустя некоторое время, где-то в 57-м, планировал даже перебраться в Израиль и поменять веру. Ничего этого нет, мы видели, в рассказе. Там все стремительнее и тривиальнее. Как в заезженном анекдоте: возвращаюсь домой, а жена тем временем...

«Как в заезженном анекдоте» — само собой слетело у меня с пера, но вдруг подумалось: а может, это мне нашептал автор? Ведь он сам в другом месте рассказа устами одного из персонажей ввернул похожую формулу. «Это все походило на плохое крими»,— говорит о случившемся с нею одна из пассий Янчо. Подсказка? Жанровый код? Если так, то такие «подсказки» в изобилии разбросаны по тексту.

Не стану больше загружать читателя сопоставлениями и «уликами». Отмечу только, что вымысел — там, где он есть,— так ловко перемешан в рассказе с деталями и эпизодами всамделишными, так искусно зачищены швы, что простодушному читателю, в том числе знающему в той или иной мере канву реальной янчевской биографии, ничего не остается, как принимать все за достоверность.

Это и есть ловушка, которую доверчивому потребителю беллетризованных альковных сплетен расставил — ясно же, с одобрения Янчо (отсюда лукаво упреждающая оговорка в самом начале) — его «друг игрищ и забав» писатель Дюла Хернади. Причем в этой авантюре мне кажется интересным, даже принципиальным второй, мировоззренческий, эстетико-методологический, если хотите, план, где Янчо и Хернади как минимум разводят по разным углам понятия «достоверности» и «реализма», если вообще не отказывают и последнему в истинности». На этом, мы знаем, стоит их творчество, во всяком случае позднего периода, их вольные игры с Историей.

Для иллюстрации приведу выдержку из одного интервью Янчо (оно было опубликовано в 1988 году в газете рижского кинофорума «Арсенал» и называлось «Театр истории — пространство для импровизации»). «Есть, условно говоря, «подлинная» история,— объяснял свое кредо режиссер.— Наряду с ней мы создаем другую. Почему? И мы нашли ответ, можно даже сказать, философскую формулу: истории, «подлинной» истории, не существует. Возьмем, к

примеру, «Частные пороки, общественные добродетели» (фильм Миклоша Янчо и Дюлы Хернади, сделанный в Италии в 1976 году.— А. Т.), отсылающие зрителя к известной истории любви и — по распространенной версии — истории самоубийства эрцгерцога Рудольфа и Марии Вечеры. Мне казалось, что версия самоубийства неверна. Возражающие, главным образом реалистически мыслящие итальянцы говорили: «Нет, Рудольф был самоубийцей». Я спрашивал: «На чем основано ваше утверждение? Никто ведь не видел самоубийства, но нашли два мертвых тела». Когда анархист убил Умберто Второго, короля Италии, это случилось на глазах у всех, факт непреложный. В то время в Италии не было смертной казни, и убийцу приговорили к пожизненному заключению в тюрьме, а он там покончил с собой. Вот опять... Я уверен, что он не убил себя, что ему помогли. Если я собственными глазами не видел исторического события и вообще нет свидетелей, то можно предположить, что дело разыгрывалось совсем по-другому. Короче говоря, написанная и официально принятая история — еще не история. Мы ведь знаем, как фальсифицировали историю в период сталинизма. А если так, то я требую права на воображение истории. У нас с Дюлой Хернади есть рабочая формула: придумаем «подлинную историю»! История — это театр. Отличное пространство для импровизации.

В свое время, когда я был начинающим кинематографистом, мне пришлось делать много документальных фильмов и кинорепортажей. Это был период Ракоши. Можете себе представить, какими были эти так называемые «документальные» фильмы. От нас требовали, чтобы мы показывали, как замечательно мы живем и что наш социальный мир — лучший из миров. Я имитировал реализм. Может быть, из-за этого я не люблю с той поры реализм в искусстве. Из-за того, что знаю, как легко можно фальшивить и манипулировать реалистическим стилем».

Янчо отказывает в кредите доверия так называемому «реализму». Хернади, получив благословение, хоронит его хитроумным способом на страницах своей книги, демонстративно избрав для этого, казалось бы, самый стопроцентно «реалистический» жанр — биографию, причем от первого, да еще реального лица. Впрочем, давно уже замечено Достоевским: все мы склонны в той или иной степени самосочиняться.

Об этой вещи можно было бы сказать, переиначив заголовок процитированного интервью: «Театр жизни — пространство для импровизации». Перемигиваясь с «героем», Дюла Хернади импровизирует, манипулирует достоверностью, затаскивает в мнимобиографический рассказ все, что освоил и вульгарно раскрасил кич: сплетню, анекдотически пикантную ситуацию, веру в мистику, расхожую легенду (хотя бы ту, что с Мессингом) и т. д., и т. п. И не в последнюю очередь — театр, определяющий тут, что ни говори, все мизансцены и поведение (кстати, подсказка насчет «театра», и не одна, также имеется в тексте).

Янчо и в жизни, по моему впечатлению, по моим догадкам (которые, разумеется, никому не навязываю),— человек-театр, причем «театр для себя», если воспользоваться известной формулой Евреинова. Он мог бы, думаю, вслед за героем набоковского «Отчаяния» сказать о себе: «Хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль и играл отменно,— и если вы думаете, что суфлер мой звался Выгода — есть такая славянская фамилья,— то вы здорово ошибаетесь,— все это не так просто, господа».

Вот именно: не так просто! Поэтому эту тему я развивать сейчас дальше не стану — ей нужно отдельное место. Здесь же довольно будет, если мы в свете сказанного разглядим на изнанке этого пусть непривычно откровенного, но все же на вид бесхитростного рассказа «театральную идеологию», разоблачающую (а может, как раз наоборот: увенчивающую, повышающую в ранге?) мистификаторство.

Кстати сказать, из-за этого «театра» на страницах книги Миклош Янчо, как бы его писатель ни раздевал — в буквальном смысле, повинуясь законам бульварно-книжной эротики,— в реальном итоге остается неуязвимо закрытым для любопытствующего взора. Театрально-педалированное обнажение парадоксальным образом «одевает». Это как в детективе: чтобы что-то надежно спрятать, нужно положить на видное место. Или как в жизни шоу-«звезд», которые знают: для того, чтобы никого не пускать в личную жизнь, нужно сочинить по соседству, и по возможности достоверно, другую. И это еще один из уроков мистификации, предложенной нам двумя знаменитыми венграми.

Александр Трошин

Сергей Кудрявцев

Иствикские ведьмы

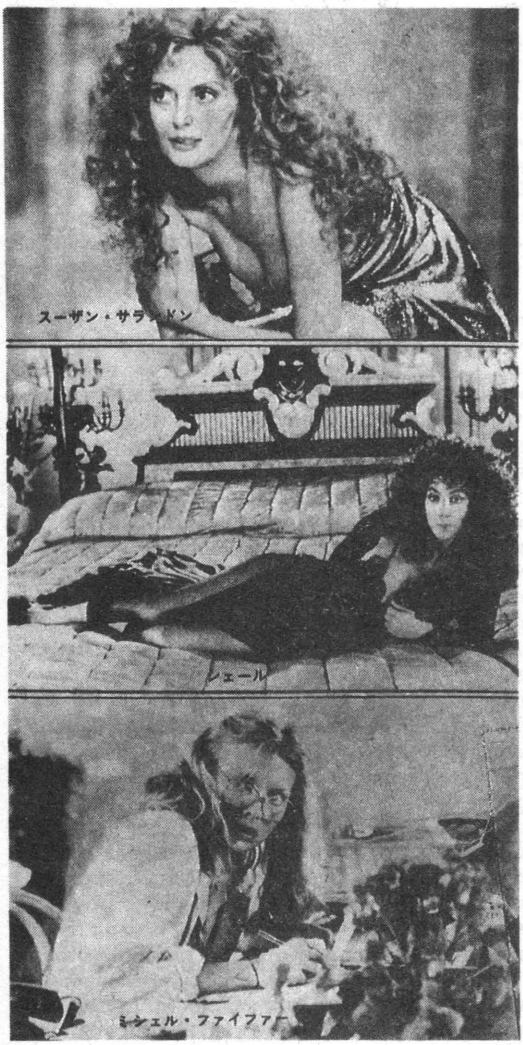
Иронически-мистическая экранизация романа Джона Апдайка «Ведьмы из Иствика», своеобразная «комедия ужасов», поставленная с блеском и редкостным чувством жанра изящной пародии австралийцем Джорджем Миллером, в 1987 году вошла в «десятку» рекордсменов сезона. А актрисы, сыгравшие незамужних скучающих провинциалок из Новой Англии, «ведьмы поневоле», которые в отсутствии идеальных мужчин продали свою душу заезжему «мелкому бесу», вызвали немало восторгов у публики и критиков, увидевших в них язвительные символы современных эмансипированных американок. Александра, разведенная скульпторша с детьми (Шер), бездетная и не состоявшая в браке виолончелистка Джейн (Сьюзен Сэрендон) и молодая журналистка Сьюки (Мишель Пфайффер), имеющая уже пятерых детей, кажется, всех от разных мужчин, очертя голову бросаются в объятия к посланцу дьявола в бравурном исполнении Джека Николсона. Три типа женщин (взбалмошная, раскрепощенная представительница богемы; закомплексованная, якобы фригидная опять же интеллигентка и, наконец, страстная любовница с обликом «божьего агнца») сходятся в своем неистовом, необузданном желании пережить умопомрачительные любовные приключения, включиться в отчаянную, рискованную «битву полов» хоть с самим Сатаной, бросив вызов благостному существованию открыточного англосаксонского городка на восточном побережье Америки. Неудивительно, что судьба трех талантливых исполнительниц ролей «новосветских ведьм XX века» оказалась связанной в сознании миллионов зрителей именно с фильмом Дж. Миллера, хотя для каждой из актрис он знаменовал разный этап в жизни и кинобиографии.

Шер и Сьюзен Сэрендон — ровесницы, родившиеся в 1946 году (первая — 20 мая, на стыке Тельца и Близнецов, вторая 4 октября, под знаком Весов), известные публике и раньше, особенно Шер с ее громкой славой певицы и бунтарки по натуре. Мишель Пфайффер младше их на двенадцать лет (родилась 29 апреля 1958 года, тоже под созвездием Тельца), и с ленты «Ведьмы из Иствика» началось ее восхождение на высоты суперуспеха — к роли одной из главных «звезд» Голливуда 80—90-х годов. Между прочим, все три актрисы являются по восточному гороскопу Собаками, которым, говорят, свойственны такие качества, как «решительность и благородство, честность и скептицизм». Если вдуматься, и такая упрощенная характеристика не лишена основания, что позволяет лучше понять как сумасбродных героинь Дж. Апдайка и Дж. Миллера, так и с триумфом воплотивших их на экране, с некоторой дистанции и с лукавством,— явно неглупых, обладающих острым умом и осознающих величие своей женской тайны великолепных лицедеек.

Особенно показательна, даже символична киносудьба Шер, певицы, которая теперь навсегда связана с «бурными шестидесятыми». Уже в шестнадцать лет Шерлин Саркесян (таковы ее настоящие имя и фамилия: по отцу — армянка, по матери — носительница французской крови, не поэтому ли псевдоним Шер перекликается с французским словом «дорогая») покинула родительский дом, чтобы, освободившись от диктата семьи, «вольной пташкой» порхать по Америке в пору ее бунтарского раскрепощения и протеста — против буржуазных условностей и запретов, монотонного существования, социальных и политических несправедливостей давно опротивевшего мира. Ведь вскоре наступил 1964 год — студенческие демонстрации, выступления чернокожих за свои права, война во Вьетнаме. Богемное поведение юной Шер, связавшей свою жизнь и творческую карьеру с певцом Сонни Боно (их брак, многократно и не без пикантностей описанный в прессе, продлился до 1975 года, позволив появиться на свет двум дочерям, ныне уже взрослым), несдержанные, а порой и сознательно розыгрышные проявления эпа-

тажа, скандала имели, как и у большинства деятелей контркультуры 60-х годов, более глубинные, сердцевинные основания. «Дикие сердцем» (если воспользоваться названием фильма Дэвида Линча 1990 года) были не просто шальными и неуправляемыми ниспровергателями обветшавших устоев нравственности, но и бунтарями от природы.

Между прочим, именно в эти годы Шер дебютирует в кино — сначала в полулюбительской короткометражке «Дикари на пляже», затем в комедиях «Добрые времена»,



Сьюзен Сэрендон, Шер и Мишель Пфайффер в фильме «Ведьмы из Иствика»

в паре с Боно, и «Честити», впервые соло, но картина снята по сценарию ее мужа, а это редкое имя получила старшая дочь. Многое в этих работах воспринималось как автобиографическое, личное, хотя в большей степени все было выдумано, а исполнители, включая Шер, примеривали на себя разные маски, притворялись, попросту придуривались, словно желая соответствовать представлениям зрителей о том, как поживает богема.

Как настоящая женщина и прекрасная актриса, Шер с юности познала толк в тонко, интуитивно осмысленной провокационности, чуть-чуть будоража, щекоча нервы, прельщая, смущая умы, заставляя строить иллюзии или домыслы на свой счет, никогда не оправдывая до конца ни первое, ни второе, ускользая из будто расставленной на нее ловушки. На протяжении вот уже четверти века она продолжает волновать почитателей и находиться в центре внимания прессы, вплоть до «желтой», ориентированной на скандал. Новые романы с популярными мужчинами, часто гораздо моложе (называлось, в частности, имя красавца Тома Круза), дерзкое появление на сцене и в видеоклипах (причем до сих пор, когда Шер исполнилось уже сорок пять) подогревают фантазию публики и страсть к сплетням о личной жизни знаменитостей. Тут не удивишься, что по результатам опроса американцев Шер была названа самой сексапильной женщиной старше тридцати лет. Вроде бы не классическая красотка (непременно блондинка, с пышными формами, лениво-чувственными жестами, плавной походкой) — напротив, жгучая брюнетка с резкими чертами лица, с фигурой не на все вкусы, раскованная и импульсивная до неукротимости. Но певица и актриса смогла убедить даже былых англосаксов своей магнетической женской сутью, независимостью облика, поведения, существования. Типично женское и типично американское, соединенные вместе, доведены в ее имидже словно до предела, до рискованной крайности. Но как раз женственность, все более проявляющаяся с возрастом, не позволяет Шер казаться вульгарной и беспутной, а американское умение надеяться и добиваться удачи, находясь в самом затруднительном положении, помогают певице и актрисе преумножать свою славу.

Можно сопоставить Шер с другой, не менее известной певицей, восхитительно бесцеремонной Бетт Мидлер, которая чаще всего растрачивает в кино свое «божественное безумие» (воспользуемся названием фильма-концерта о ней) на поверхностную экстра-

вагантность, клоунское комикование (иногда не без таланта) в комедиях частично принадлежащей ей фирмы «Буэна Виста», бывшей диснеевской. Шер, пройдя увлечение внешне комическим в шестидесятые годы, обнаруживает склонность к трагикомедии, кстати, не отстав от Мидлер и в продюсерском плане (на ленте «Русалки» она дважды меняла режиссера, не соответствовавшего трагикомическому видению материала). Пожалуй, именно в фильмах-фантазиях, в историях, то далеких от личной судьбы, то отчасти совпадающих, но обязательно сочетающих психологизм с иронией и даже сарказмом («Ведьмы из Иствика», «Очарованные луной» — премия «Оскар» за роль, «Русалки»), актриса Шер состоялась в полной мере. С триумфом было воспринято ее возвращение на экран, а по сути, новый дебют в начале 80-х годов. Во-первых, зрителей удивило присутствие у Шер истинных драматических способностей (за картину «Силквуд» — номинация на «Оскар», за роль в «Маске» — премия на самом престижном кинофестивале в Канне). Во-вторых, и это было главным, певица-актриса как бы представительствовала не от имени самой себя, а целого поколения тех самых «бурных шестидесятых»: поневоле слышались отголоски «неистового прошлого» — в ностальгически-горькой тональности («Вернись в наш бар «5, 10», Джимми Дин, Джимми Дин»), в форме открытого социального протеста против системы («Силквуд») или в мелодраматическом варианте расплаты за грехи молодости («Маска»).

Некоторая странность и загадочность многих героинь Шер вполне может быть объяснена с чисто житейской точки зрения, не одними лишь ссылками на «власть луны» или «дьявольские козни». Она играет истинных женщин. Точнее, актриса стремится воплотить на экране процесс возвращения женственности, материнских чувств (тут можно назвать, кроме «Маски» и «Русалок», как ни странно, «Подозреваемого», поскольку женщина-адвокат Кэтлин Рили побуждаема в яростной защите невиновного жалостью и трогательной заботой о нем), обретения потерянных или переживания еще не испытанных влечений.

«Зрелая женщина», по Шер — это женщина в расцвете лет, которая постигает неведомую раньше глубину сексуальных ощущений, наделена определенным опытом и мудростью жизни, способна полнее реализовать себя. Взбалмошность, эксцентричность поведения, беспечность, безрассудность вкупе с юной наивностью и отчаянным максимализмом, может быть, не исчезают вовсе. Легкий флер шальной молодости не улетучился, персонажи Шер готовы, просто жаждут поддаться чьим-либо чарам, пусть и черта. Но в новой для себя жизненной ситуации, в ином возрасте они прежде всего хотят проявить всю полноту своей подлинно женской натуры, неисчерпаемой и непредсказуемой, загадочной и притягательной. Дочь — женщина — мать — три ипостаси одного естества. В несколько ироничном названии последней по времени картины «Русалки» есть как раз тайный, «подводный» смысл: каждая женщина — словно таинственное существо, принадлежащее и земле, и воде, манящее к себе и исчезающее при приближении.

Карьера Сьюзен Сэрендон, берущая исток в тех же бунтарских настроениях молодежи шестидесятых (актриса дебютировала в фильме «Джо» в роли девушки-хиппи, наркоманки, покинувшей респектабельное общество назло занудному и обывательскому «родному гнезду»), в каком-то смысле перекликается — только в другом регистре — с экранной биографией Шер. Сьюзен Томалинг (такова ее девичья фамилия до брака в 1967 году с актером Крисом Сэрендоном, который тоже не был чересчур продолжительным) — как раз англосаксонка, родившаяся и воспитывавшаяся на восточном побережье, окончившая — ни более, ни менее — католический университет в Вашингтоне и поныне предпочитающая жить в Нью-Йорке, а не в Лос-Анджелесе. Она не была красавицей в американском духе, внешне соблазнительной дурочкой, не соответствовала и тогдашней моде на спортивных сексапильных женщин или очень привлекательных интеллектуалок с независимым характером (Рэкел Уэлч, Энн-Маргрет, Кэндис Берген, Джейн Фонда). Впрочем, при желании можно найти в «золотой поре Голливуда» такую кинозвезду, с которой удастся соотнести облик и характер киногероинь Сьюзен Сэрендон. Пожалуй, это Бетт Дэвис, ее порой своенравные, язвительные «эмансипе» из разных эпох лучше всего позволяют понять свободных и раскрепощенных героинь Сьюзен Сэрендон в ряде ретро-фильмов («Великий Уолдо Пеппер», «Первая полоса», особенно ярко — в «Прелестном ребенке» француза Луи Маля, который стилизовал атмосферу и нравы в новоорлеанском борделе начала XX века, где проститутка Хэтти была как «новая Иезавель»).

Как раз с этим же режиссером связана первая крупная удача актрисы, которая за роль официантки Салли, мечтающей стать крупье и получить место в одном из феше-

небельных игорных домов в Атлантик-сити (картина так и называется — «Атлантик-сити»), была выдвинута на соискание самой главной кинопремии — «Оскар». Тема женского одиночества, одержимого поиска любви, понимания, родственной души в явно враждебном мире, тесно переплетаясь с чисто американской идеей о жажде непременного успеха, упорного и неотступного — иногда любой ценой — достижения «места под солнцем», своеобразно отзывается в этой работе Сьюзен Сэрендон. Накануне собственного

Сьюзен Сэрендон в фильме «Тельма и Луиза»

тридцатипятилетия она обретает искомый имидж современной американки неоконсервативной эпохи (начались уже времена Рейгана!), готовой на все ради искренних чувств или для приближения намеченной в жизни цели. Причем решительные в поступках героини могут оставаться благородными по своему естеству, а практицизм и скептицизм по отношению к действительности и окружающим людям не исключают честности и даже наивности, склонности к идеализации — объектов любви или собственных безграничных возможностей в осуществлении карьеры. Знаменательно, что неоконсервативные идеалистки Сэрендон, независимо от завышенных духовных или материальных притязаний, без особого ущерба вписываются в американскую реальность 80-х годов, легко подвергаются жанровой трактовке, становясь драматически-возвышенными («Кто я на этот раз?», «Буря», в последнем, между прочим, актриса играет женщину с фамилией Томалин), мелодраматически-сентиментальными («По-приятельски», «Танец возлюбленных») или комедийно-гиперболизированными («Любящие пары», «Компрометирующие позиции», «Дарэмский бык», «Январский мужчина»).

Но не случайно подлинный резонанс получили две «сверхъестественные» работы Сьюзен Сэрендон в картинах «Голод» и «Ведьмы из Иствика», а заинтересованного внимания критиков удостоились ее роли в лентах «Атлантик-сити» и «Тельма и Луиза». В первых двух исполнительница идет на явный риск, доводя до предела мании и скрытые комплексы своих персонажей, которые превращаются в фурий, настоящих ведьм или вампирш, отдающихся во власть неуправляемых инстинктов, освобождающихся от диктата всех условностей и норм, так сказать, тотально эмансипированных.

В фильмах «Атлантик-сити» и «Тельма и Луиза» в сотрудничестве с хорошими режиссерами Луи Малем и Ридли Скоттом (кстати, братом постановщика «Голода») актрисе удается сыграть так, что ее конкретные образы Салии и Луизы понимаются обобщенно, приобретают кинематографический и культурный контекст. Они — типичные «американские мечтательницы», которые надеются «создать самих себя», осуществить нереализованные стремления, обрести счастье и преуспеть — надеются, не осознавая, что славное время уже ушло, «рай потерян» или их грезы иллюзорны и несбыточны в мире, где надо выбирать между духовностью и внешним благополучием, а подчас между жизнью и смертью. Салли впутывалась в рискованное дело со сбытом наркотиков, уступала ухаживаниям пожилого мужчины, в прошлом — гангстера, словно вместе с ним мечтая вернуть славную эпоху расцвета игорного бизнеса в Атлантик-сити в 30-е годы, когда все были охвачены сумасшедшей идеей «просперити». А Луиза, оказавшаяся с подругой Тельмой в ключевой для «кинематографа дорог» 60-х годов ситуации странствия-бегства по Америке, могла воочию убедиться, как изменились страна и ее бунтари-отщепенцы за последние двадцать с небольшим лет. В обоих случаях остается лишь проститься с канувшим прошлым, расстав-

шись и с собственными проявлениями идеализма.

И все-таки Луиза из фильма «Тельма и Луиза», а также Нора из «Белого дворца», проявившие индифферентность к успеху во что бы то ни стало, живущие наобум, во власти сиюминутных эмоций, предпочитающие повиноваться только своему естеству, вызывают больше симпатии, чем некоторые другие героини Сэрендон, которые кажутся карьеристками или хищницами. В этих последних по времени работах актрисы представлен вариант «женского бунта» не в ироничес м, как в «Ведьмах из Иствика», а в нормальном житейском плане. И созданы они уже после того, как Сьюзен Сэрендон в реальной жизни в 1989 году удивила многих независимым и решительным поступком — желанием непременно родить в возрасте сорока трех лет второго ребенка, причем не собираясь замуж за его отца, гораздо более молодого актера Тима Роббинса, встреченного на съемках «Дарэмского быка». Редкостная уверенность женщины в своем истинном предназначении — наверно, так можно было бы определить суть этого решения актрисы, которая и в киноролях отстаивает право своих героинь на самостоятельность и личную ответственность в чувствах и деяниях.

Обворожительной Мишель Пфайффер на роду было написано стать кинозвездой и покорять сердца бесчисленных поклонников. Немецко-швейцарское происхождение красивой девушки из калифорнийского округа Орендж являлось как бы признаком старосветской, аристократической и высококультурной внутренней сути милого создания с медового цвета кожей, лебединой шеей, высокими скулами и сине-зелеными глазами. Путь Пфайффер наверх традиционен и нетрадиционен одновременно. Потрясающие внешние данные будущей актрисы ею самой оценивались довольно сдержанно, лишь однажды Пфайффер решилась участвовать в местном конкурсе красоты на звание «Мисс округа Орендж», после того как с четырнадцати лет сменила немало профессий, подрабатывая в супермаркетах параллельно с учебой в колледже, занятиями в школьной театральной студии, посещениями курсов по психологии. Даже ее первый рекламный агент, заметивший девятнадцатилетнюю Мишель в телерекламе и помогший попасть в игровые телесериалы, позже вспоминал не только о красоте, но и о глубокой натуре и силе воли Пфайффер, которая не могла удовлетвориться пустяковыми ролями, рассчитывая когда-нибудь добиться настоящих работ, где требовались бы искренность чувств, подлинная женственность и природный ум. Несколько «проходных» фильмов, один провал («Бриолин 2»), полуудача (в гангстерском кровавом эпосе «Лицо со шрамом» Брайана Де Пальмы актрисе досталась — и то не сразу — малоподходящая ей роль токсикоманки Эльвиры).

Конечно, и отрицательный опыт не пропадает даром для талантливой личности, коей без сомнения являлась Мишель Пфайффер.

Зрительский интерес к ленте «Лицо со шрамом» заставил и режиссеров обратить внимание на незаурядные, но не раскрытые способности актрисы. Как и ее ровесница Мелани Гриффит, Пфайффер впервые обрела свое истинное лицо уже после двадцати лет, причем в чуть пародийном амплуа «роковой женщины», изобразив в картине «Ночью»

Шер

Дж. Лэндиса чрезмерно преувеличенные волнения красотки Дайаны, впутавшей себя и случайного спутника в международную интригу из-за алмазов.

Тонкое чувство стиля фильма-розыгрыша и удивительное умение легким намеком подшучивать над персонажем с блеском применены актрисой в лентах «Ведьмы из Иствика» и «Замужем за мафией», к популярности которых причастна и она сама, вписывающаяся без труда в разнообразную среду, в то же время при условии несколько

Сьюзен Сэрендон и Джеймс Спейдер в фильме «Белый дворец»

отстраненного существования по отношению к героине и с учетом некоторого смещения жанра фильма в сторону забавного или вовсе едкого постмодернистского переосмысления. Мишель Пфайффер, подобно Мелани Гриффит или Кэтлин Тернер, трудно назвать интеллектуальной исполнительницей, но, безусловно, все они умны, порой хитры и язвительны, обольстительны и колдовски прелестны, но относятся к себе и собственным необоримым чарам все-таки с иронией, доброй насмешкой — как и к роли кинозвезд, к тому же обязанных напоминать поклонникам красавиц минувших эпох. Джоан Кроуфорд, Кэтрин Хепберн, Барбара Стенвик, Розалинда Рассел — киногенеалогия по-

четна и вместе с тем отнюдь не священна, заставляет трезво и нелицеприятно оценивать свой талант. Желая совершенствоваться, начинаешь с подражания знаменитостям, но, оформившись, отталкиваешься от образца, возможно, даже очищаясь в здоровом, незлобивом смехе. Игра в лицедейство и пародийная цитатность, как основные принципы постмодернизма, закономерно оказываются присущими и актрисам, снимающимся в постмодернистских фильмах. Они должны постоянно менять маски, одновременно вкладывая в эти случайные ипостаси частицу своей души, чтобы они не казались абсолютно придуманными и сконструированными, напротив, выглядели живыми и естественными.

Явный розыгрыш в лентах «Ночью» и «Замужем за мафией» (в последней из них Пфайффер поменяла по настоянию Дж. Демми и свой роскошный облик, превратившись в «роковую брюнетку», в данном случае экстравагантную вдову мафиози, сводящую с ума и главаря мафии, и молодого агента ФБР) все же проще, чем скрытая аллюзионность фильмов «Ведьмы из Иствика» и «Текила Санрайз», где авторская ирония изнутри дискредитирует жанр вопреки внеш-

не искусной стилизации. Но выдерживать верный тон труднее в той ситуации, когда актриса лицедействует чуть ли не в одиночку (в неполучившейся ленте «Знаменитые братья Бейкер» только джазовые импровизации Дэйва Грузина и «блюзовая» работа оператора Мартина Бальхауза помогают Пфайффер по-бенефисному играть роль певички Сьюзи Дайэмонд, поражая многих собственным «стильным» пением и томной грациозностью движений — закономерно, что они трое были в номинации «Оскара»).

Мишель Пфайффер и Мэттью Моудайн в фильме «Замужем за мафией»

Видимо, самое нелегкое испытание выпало на долю тридцатилетней американской актрисы в экранизации известного французского эпистолярного романа «Опасные связи», предпринятой английским режиссером Стивеном Фрирзом. Первая встреча с классикой осложнялась тем, что Мишель Пфайффер нужно было воплотить в картине постмодернистски ориентированного Фрирза роль мадам де Турвель, которая не играет в чувства — в отличие от виконта де Вальмона или маркизы де Мертей, не маскируется, не притворяется, а наоборот, является невинной жертвой интриги, безоглядно влюбляется в Вальмона, переживает подлинные любовные муки (знаменательно, что и в жизни актриса испытала увлечение Джоном Малковичем, сыгравшим коварного виконта, подобно тому как у нее был роман с другим партнером по киноблюбви, с Аль Пачино). Пфайффер в еще

большей степени, чем в «Ведьмах из Иствика», выглядит скромным, не посвященным в изощренные ритуалы любви созданием, она — сама нежность, доверчивость и откровенность. В том, как вспыхивают любовью глаза мадам де Турвель, а милое лицо освещается внутренним спокойным светом, видна живость и искренность натуры (в отличие от лицемерия и мертвенности большинства окружающих), непреходящая женственность всего ее существа, чистота и пронзительность каждого жеста, чувства и поступка. Согласно трактовке режиссера, аристократы конца XVIII века мало чем отличаются от циничных и испорченных урбанистической культурой людей конца XX века, и лишь предельно честная и благородная мадам де Турвель, филигранно сотворенная Мишель Пфайффер с чувством меры и изящного вкуса, кажется подлинно классической фигурой, будто бы сошедшей с портрета кисти знаменитого живописца прошлого. Красивая и умная женщина «не от века сего», безгранично надеющаяся на «чудо любви», стала лучшей ролью актрисы, и остается пожалеть, что она не была вознаграждена премией «Оскар», хотя числилась в номинации.

Рискну предположить, что образ мадам де Турвель больше всего соответствует внутренней сути и самой Пфайффер, которая, несмотря на ранг «Голливудской любимицы» и уже всемирное поклонение, не производит впечатления капризной, избалованной вниманием, кокетливой сердцеедки, кичащейся своей красотой. Более того, она не находит в жизни осуществления своих идеальных представлений о людях и чувствах, о браке и семье, оказывается обманутой в собственных пристрастиях и увлечениях (после распавшегося замужества с режиссером Питером Хортоном ныне тридцатичетырехлетняя Мишель не нашла достойного мужчину, с которым могла бы создать семью и родить ребенка; сегодня она предпочитает вести затворнический образ жизни и заботится о двух сестрах, тоже вступивших на актерскую стезю). По последним фильмам «Поле любви» и «Фрэнки и Джонни» можно судить, что Пфайффер, входя в пору зрелости, стремится пройти через опыт современных мелодрам, тем более что ей ранее не доводилось играть в лентах о любви «простых людей», если не считать русскую девушку Катю Орлову из шпионской мелодрамы «Русский отдел» (перевод «Русский дом» не точен, так как речь идет о русском отделе западного издательства, намеренного выпустить книгу советского физика-диссидента). Кстати, на съемках этой ленты в бывшем Ленинграде американская «звезда» удивила всех совестливой реакцией на то, что советских актеров эпизодических ролей и массовку кормили отдельно и не так, как американцев. В картине «Фрэнки и Джонни» она играет официантку из Нью-Йорка, влюбившуюся в повара из ресторана (его играет как раз Аль Пачино). Интересно, что этот образ Мишель Пфайффер напрямую перекликается с персонажем Сьюзен Сэрендон из «Белого дворца» да и, пожалуй, с героиней Шер в «Русалках». Все они жаждут обычного женского счастья, которое заключено в любви к мужу и детям, и нет ничего важнее реализации невостребованного или же полностью осуществившегося женского начала, триединой сущности дочь-жена-мать.

«Зрелые женщины» Шер и Сэрендон в числе других независимых, не теряющих свою женственность и привлекательность героинь, например Гленн Клоуз, Барбары Херши, оказались необходимы американскому кинематографу 80-х годов. Они родственницы более молодых персонажей Мишель Пфайффер не только по принадлежности к «слабому полу», обнаруживающему жизнестойкость и вечное таинство собственного предназначения. Три «иствикские ведьмы», сведенные когда-то вместе в одном фильме, вероятно, выражают сегодня сущностные черты современных американок, иначе даже при наличии несомненных талантов этим актрисам вряд ли удалось бы не только пробиться наверх, но и стать любимыми и желанными для кинопублики, ищущей, помимо объекта поклонения, и тех, кто воплотит наиболее ярко и точно все их надежды и мечты.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Рак
(21/6 — 22/7)

Рак, так же, как и Скорпион и Рыбы, водный знак. Над ним постоянно все подтрунивают, особенно по поводу двух его особенностей — волчьего аппетита и плохого настроения. Да, обе эти слабости действительно характерны для Рака, но ими далеко не исчерпываются потенциальные возможности и сила этого на первый взгляд ненавязчивого, домашнего, робкого существа. Если вы родились под этим знаком, у вас есть защитная раковина, в которую вы никогда, я подчеркиваю это слово, никогда никого не впускаете. Внутри вы эмоциональный, склонный к размышлениям человек.

Вы любите приглушенный свет, спокойную приятную обстановку, гармоничные цвета — все, что создает ощущение покоя, защищает от бурь внешнего мира.

В каком бы деканате этого знака вы не родились, вы — дитя Луны. Изменения, происходящие с этой планетой, управляющей вами, влияют на вашу жизнь постоянно. Как Луна, как приливы и отливы, вы способны незаметно приобретать удивительную власть над другими. В те редкие моменты, когда вам удается оторваться от холодильника, набитого продуктами, вы можете добиться исполнения всех своих желаний.

1-я декада Рака (Рак-Рак)
(21/6 — 1/7)

Если вы родились в эту декаду, только присутствие какой-нибудь счастливой планеты в вашей натальной карте может спасти вас от постоянного нервного напряжения и эмоциональной неустойчивости.

Заставить вас двигаться может только экстремальная ситуация. Рак может долго сидеть в своем укрытии, кипя от злости и медленно обдумывая лучший момент для атаки. Затем в самый непредсказуемый момент вы взрываетесь как гейзер, фонтанирующий из-под земли. В своих чувствах вы ударяетесь в крайности. Если вы чем-то возбуждены, вы носитесь, совершая тысячу оборотов в минуту. Когда вы влюблены, вы бросаете все на свете, и предмет вашей страсти завладевает вами без остатка.

Вы прекрасный друг до тех пор, пока вы уверены в лояльности тех, кого вы приглашаете в свой уютный теплый дом. Вы обожаете угощать всех, и ваша кухня обычно будет более соблазнительной, чем ваша спальня. Оборудованная всеми новейшими приспособлениями, от микроволновой печи до автоматизированной морковечистки, ваша кухня отражает вашу страсть к приготовлению еды. Но ваши гости должны быть начеку. Не приведи Господь, если они не оценят ваши кулинарные способности или, что еще хуже, откажутся отведать блюда из вашего меню. Им тут же укажут на дверь.

Давайте смотреть правде в глаза: вы обжора, ракообразное существо, которое прибирает к рукам все, что можно съесть, прочитать, посмотреть, вообще — иметь. Вот почему мы называем вас собственниками. Но ваш собственнический инстинкт заставляет вас испытывать чувство глубокого уважения ко всему, чем вы обладаете,— к прекрасной обстановке, которую вы пытаетесь создать, к вещам, которые вы выбираете для своего уютного гнездышка; в нем вы чувствуете себя так же безопасно, как в чреве матери. И что самое главное, вы уважаете себя. И это чувство любви к себе спасает вас каждый раз, когда вас захлестывают эмоции.

Звезды деканата Рак-Рак:
22 июня — Крис Кристофферсон
1 июля — Ден Эйкройд

Мерил Стрип (22/6)

Видели ли вы когда-нибудь, чтобы кто-то плакал более горько, чем эта женщина Рак-Рак? Ей просто удается использовать эмоции в профессиональных целях. В каждой роли она способна привлечь все мыслимые и немыслимые чувства. Причина, по которой мисс Стрип избегает показываться на публике, объясняется, без сомнения, ее деканатом.

Какой бы открытой она ни казалась, исполняя ту или иную роль, в личной жизни она самый обычный моллюск, спрятавшийся в раковине. Любой, кто когда-либо работал с этой самой страстной актрисой, скажет вам, что она сладкая, как конфетка. Она заставляет всех вокруг себя выглядеть такими замечательными. Мерил просто очень умна и понимает, что когда другие выглядят замечательно, она выглядит еще лучше.

Она обладает незаметной, но сильной властью над другими, что отличает Раков первой декады. Если бы она хотела, весь Голливуд был бы у ее

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—6.

ног. Но она, как я подозреваю, бережет свои чары для того, чтобы похитить самые желанные роли у актрис, которые не обладают таким даром убеждения, как Мерил. Кроме того, она экономит силы для того, чтобы заниматься своим домом, который для нее так много значит.

2-я декада Рака (Рак-Скорпион) (2/7—12/7)

Здесь двух мнений быть не может. Любому, родившемуся под этим знаком, суждено большое плавание. Сочетание сильного возбуждающего влияния Луны и агрессивного Марса, другой вашей планеты, является залогом того, что вы обязательно произведете сенсацию в той или иной области.

Вы, конечно, Рак, но вам свойственны и качества Скорпиона, которые позволяют вам чаще выбираться из своей раковины. Вместо того чтобы плыть туда, куда вас несут волны эмоций, вы можете задвинуть чувства под комод и употребить свои силы на что-то разумное.

Скорпионам от природы свойственно все рассчитывать, тщательно планировать свои будущие поступки.

Взгляните на Нэнси Рейган (6 июля), первую леди 80-х годов. Поверьте мне, вряд ли она бы добралась туда, куда она добралась, если бы другие планировали за нее ее жизнь. И Рон не стал бы, кем он стал, действуй он в одиночку. Имея за спиной Рака-Скорпиона, он намного опередил других участников игры. Власть Нэнси над Роном и его кабинетом не была секретом ни для кого и уж, конечно, не могла удивить меня. Если Раки-Скорпионы не ставят свой собственный спектакль, они обязательно будут режиссерами чужого представления.

Как я уже говорила, Раки любят поесть, и этот деканат — не исключение. Но Раки-Скорпионы обожают красиво поесть. Я знаю человека, который, родившись под этим знаком, настаивал на том, чтобы ему подавали бутерброд с колбасой только на праздничной тарелке, когда он был еще совсем крошкой. Наверное, вы догадались, что я говорю об одном из своих детей, о котором я собиралась рассказать подробно чуть дальше. Можете себе представить — он всегда требовал, чтобы ему давали пить содовую только в хрустальных стаканах!

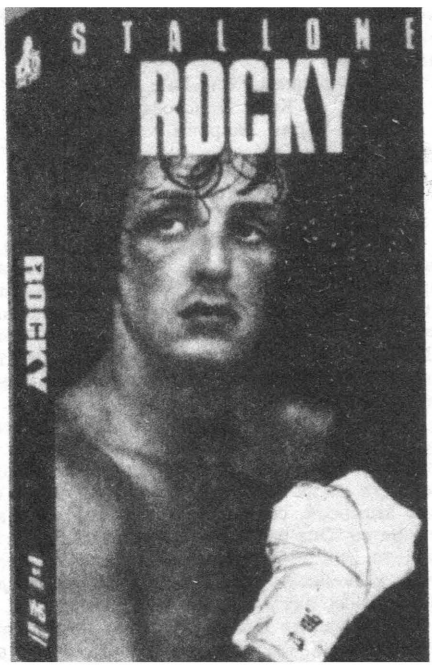
Звезды деканата Рак-Скорпион:
6 июля — Нэнси Рейган
12 июля — Билл Косби

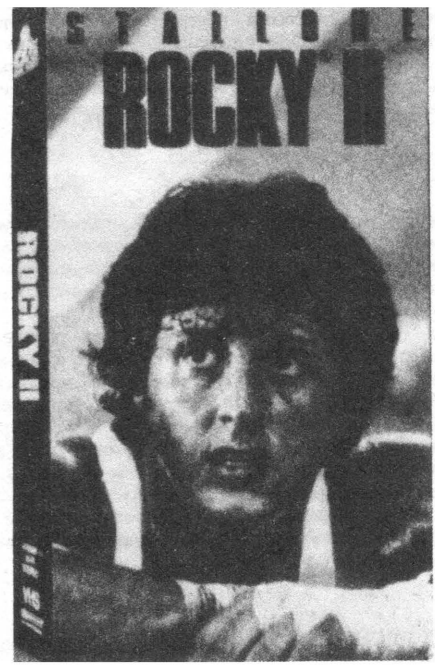
Сильвестр Сталлоне (6/7)

Давайте представим на минуту, что я не мать Сильвестра и ничего не смыслю в астрологии. Если провести опрос мнений среди тех, кто встречался или работал с этим «итальянским жеребцом»[1], то, я уверена, самой распространенной реакцией будет чистосердечное, неописуемое страстное благоговение.

Его невозможно не любить. В нем есть искреннее

[1] Фамилия Сталлоне созвучна с английским словом «сталлион», что означает «жеребец».





смирение. Любое соприкосновение с ним вызывает положительные эмоции, ощущение, что тебя наполняет живительная энергия.

Теперь вернемся к действительности. Я его мать и к тому же не самый худший астролог. Я уже убедительно доказывала вам, что тем, кто родился под этим знаком, суждены большие дела. Я знала, что мой сын, когда он вырастет, никогда не будет таким, как другие дети нашего квартала. Но даже хорошо зная его карту рождения, в которой кармическое расположение планет обещало известность международного масштаба, я не перестаю изумляться его успехам. Я должна сознаться, что сама идея и опыт беременности не входят в круг моих представлений о приятном времяпрепровождении. Ничего удивительного, ведь я Стрелец. Но в течение девяти месяцев беременности, предшествовавших рождению малыша Слая[2], у меня было странное ощущение, что я купила счастливый лотерейный билет.

Я усердно и долго молилась, как любая мать, ожидающая рождения, чтобы мой ребенок был здоров и счастлив, даже не надеясь, что мои молитвы будут услышаны. Я и представить себе не могла, как Господь наградит меня за мои молитвы.

Зная все, что я знаю об астрологии, и вырастив и воспитав этого малыша, я всегда на очередной его триумф реагировала следующим образом: «Ну что еще может произойти?», или «Чего еще теперь ждать?», или «Этого не может быть!»

Каждый раз, когда очередной репортер спрашивает меня, что я чувствую в связи с тем, что мой сын стал суперзвездой, мне хочется сказать ему: «Вы что, идиот?» Сказать, что я испытываю восторг и ликование, что это особая честь быть мамой Сталлоне,— значит ничего не сказать о моей радости.

Согласна, что я пока не выдала о Сильвестре такого, что вы не знаете. Вам бы, наверное, хотелось услышать о чем-нибудь грязном, парочку семейных секретов? Так придумывайте их сами. В конце концов, он Рак-Скорпион, эмоциональный, неуравновешенный, скрытный и подозрительный. Не зря его прозвали Хитрец. Он прекрасно скрывает свои слабости, почти так же хорошо, как он скрывает свои достоинства.

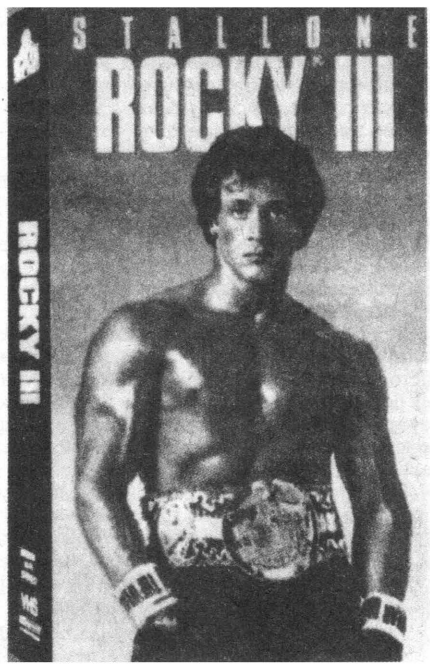
Нет, его сила совсем не в его ударе, она в его остром и расчетливом уме. Он может прикидываться простачком, но будьте осторожны, этот малыш не пропустит момент удара, что всегда является для людей неожиданностью.

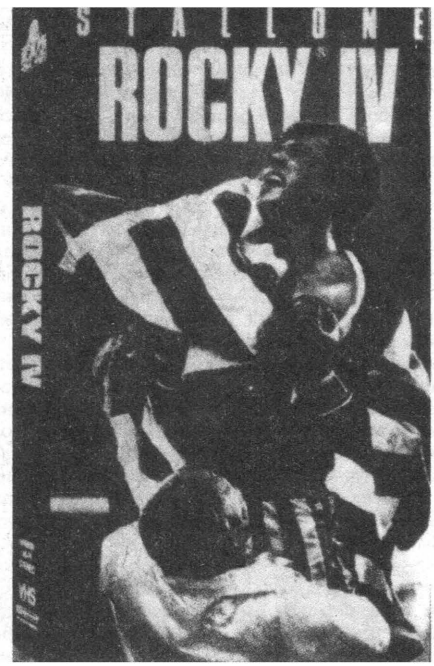
Он, как справедливо отмечают кинокритики, очень хороший актер. Я совсем не хочу сказать, что он святой. Можете быть уверены, что вместе с Фрэнком и Тонианн, двумя другими моими «лотерейными призами», Сильвестр был частой причиной моей головной боли и волнений, пока он рос. Хотите услышать о привычках легко поддающегося переменам настроения Рака, усиленных хитростью Скорпиона?

В те минуты, когда я не падала в обморок от чувства гордости за своего сына, я тряслась от страха, вызванного его необычным поведением.

Когда ему было только два года, его странные и таинственные привычки проявились уже достаточно явно. Представьте, если у вас хватит во-

[2] Слай (хитрец) — домашнее имя Сильвестра.





ображения, маленького Слая, еще в пеленках, выползающего из детской кроватки, выходящего из дома среди ночи, чтобы отправиться на прогулку, просто поглазеть на дядю на Луне. Несколько раз полиция находила его в метро, когда он пытался сесть в поезд, и доставляла домой в объятия рыдающей матери.

Для меня так и осталось загадкой, как ему удавалось открыть замок входной двери. Я заказала специальное заграждение для его кроватки, но оно оказалось для него преодолимым. Казалось бы, такой крохотный ребенок не мог никоим образом даже дотянуться до дверной ручки, и все же эти побеги продолжались в течение нескольких месяцев. Когда после очередной «прогулки» полицейские предложили лишить меня материнства, Сильвестр почувствовал мое отчаяние и сам положил конец побегам в духе Гудини. До сегодняшнего дня его методы остаются для всех тайной.

Этот ребенок, который начал свою жизнь как мистик, стал еще бóльшим мистиком во взрослом возрасте. Поверьте мне, что он тщательно скрывает свои творческие проекты.

Любит ли он свой дом? Еще как! Перфекционист ли он во всех смыслах этого слова? Абсолютно! Ему не чужда присущая Ракам слабость — у него всегда должна быть еда под рукой. Для любого, кто родился под знаком Рака в любую декаду, еда — вопрос жизни и смерти. На одном из холодильников у него замок с цифровым набором.

Из-за сильных воспитательных наклонностей, свойственных этому знаку, Сильвестр не только преданный отец для своих детей, он также исполняет отцовскую роль по отношению ко всем членам нашей семьи. Как и все отцы, которых я знала, он раздражается, если вы просите у него совета, и такую же реакцию вы вызываете у него, если не спрашиваете его мнения. В воскресенье днем неожиданный визит дорогой старушки мамы будет воспринят им приблизительно так: «Какого черта ты являешься без предупреждения?» Но если я совершу роковую ошибку и не остановлюсь у его дома, уж будьте уверены, последует телефонный звонок со словами: «Скажи на милость, где ты запропастилась?»

Чего вы скорее всего не знаете, так это того, что он никогда не собирался стать актером, писателем, режиссером или продюсером. Когда он был ребенком, он был слишком скрытным, чтобы желать или быть способным выносить толпу почитателей. Его устремления, если говорить о карьере, лежали в сфере спорта и живописи.

Только когда ему исполнилось двадцать лет, он мимоходом обмолвился, что собирается заняться актерским мастерством. И внезапно его жизнь резко изменилась, что было предсказано в его гороскопе. Вовсе не внутренняя потребность в больших деньгах и высоком положении в обществе, а сила Марса, его планеты, и влияние Скорпиона заставляют его выражать открыто присущие ему сильные чувства.

Как и его дорогая мамочка, он верит в то, что всегда можно добиться исполнения своей мечты. Эта вера помогла ему воплотить «Рокки» на экране. Он так хотел этого, что написал черновой вариант сценария за три дня. Это рассказ о человеке, который, несмотря на обстоятельства, побеждает, завоевывает титул Чемпиона и познает вечную силу любви. Это история не Рокки или Сильвестра Сталлоне. Это история каждого мужчины и каждой женщины, живущих на нашей Земле. Феноменальный, беспрецедентный успех «Рокки» стал еще одним примером победы над обстоятельствами. Как вы думаете, сколько «нет» пришлось услышать Сильвестру, пока он добился «да», которое позволило ему сделать фильм? Несчетное количество раз, не сомневайтесь.

Как и положено Раку-Скорпиону, он стратег и и обладает огромным терпением, с которым он выжидает удобного момента для удара. Как все мои дети, он стал страстным астрологом. Мы все убедились, что, воспользовавшись преимуществами, которые дает благоприятное расположение планет, можно добиться успеха фильма; мы также часто видели, что игнорирование отрицательных предупредительных сигналов звезд может привести к кассовому краху. Получив несколько пощечин из Космоса, Сильвестр извлек уроки и старается теперь проверить, как складывается астральное направление событий, прежде чем запустить новый проект. Как и положено Раку-Скорпиону, он полагается на самого себя, разделяя ответственность лишь с очень ограниченным числом близких ему людей.

Что касается любви и брака, мы имеем дело с классическим Раком. Эмоциональный, романтический, подверженный частым сменам настроения, ранимый — все качества Рака как на подбор. Он постоянно находится в поисках друга для жизни, предъявляя к «кандидаткам» очень жесткие требования. Во-первых, хотите верьте — хотите нет, если у нее нет мозгов, ее выставят за дверь через несколько часов. Во-вторых, и это доводит меня до бешенства, он помешан на девушках, о которых говорят «кожа да кости». Я говорю о таких неаппетитных маленьких фасолевых стручках, которых можно сдуть ветром, если вы чуть повысите голос. Лично я думаю, что ему просто спокойнее иметь рядом женщину, которая не нанесет большого ущерба его продуктовым запасам. Я уверена, что он уже нашел бы себе пару, если бы средства массовой информации не следили за каждым его шагом. Иногда мне кажется, что ему бы хотелось по-старомодному выплакаться наедине с собой. К несчастью, живя в звездном аквариуме для золотых рыбок, он не может позволить себе такую роскошь. Поэтому он плачет на людях или не плачет совсем. Сейчас расположение планет не в пользу тихого плавания в любовных водах. Все обстоятельства против этого. Но если кто и знает, как победить обстоятельства, так это он! На каждом повороте своей судьбы он будет преподносить сюрпризы всем нам, включая свою мать, которая первой надела пару боксерских перчаток на его руки. Подобно Рокки, в тот момент, когда вы решите, что он в нокдауне, он поднимется, какая бы отрицательная сила ни тянула его к земле. И я прошу Бога, ради мамы Сталлоне, дать ему девушку в финале спектакля. Может быть, на этот раз это будет та девушка, которая ему нужна.

Перевела с английского Раиса Фомина

Продолжение следует

Ив Монтан. Послесловие

«Если бы не было Ле Пена (лидера ультраправого «Национального фронта»), Бернара Тапи (общественного деятеля) и Колюша (покойного актера), то 80-е годы могли бы быть названы монтановскими. Он приветствовал в Париже Леха Валенсу, преклонил колено на могиле Яна Палаха в Праге, восхищался Рейганом и Горбачевым, учил французов культивировать либерализм, дабы выйти из экономического маразма в телепередаче «Да здравствует кризис!». О нем говорили как о кандидате на пост президента. Однако случилось так, что газета «Канар аншене» прервала его политическую карьеру, сообщив, что Монтан за участие в той телепередаче получил 800 тысяч франков. В 1991 году он выступил в поддержку военных действий против Ирака и осудил попытку путча в августе в Москве...» Так писала об Иве Монтане после его неожиданной кончины в ноябре 1991 года правая газета «Котидьен де Пари». Впрочем, политические пристрастия Ива Монтана, горячо комментируемые сейчас во французской печати, проявились гораздо раньше, и эволюция его убеждений прошла на глазах всей Франции, всего мира.

Бывший министр и писательница Франсуаза Жиру в газете «Либерасьон» пишет, что в свое время «громогласный сталинизм» Ива Монтана «сделал затруднительным общение с ним. Но не менее громогласным был и его переход в лагерь антисталинистов. На это требовалось немалое мужество. Оно у него нашлось».

О том, как к позиции Ива Монтана прислушивались в руководстве французской компартии, свидетельствует Пьер Декс, в 50-е годы редактор «Леттр франсез» и член ЦК ФКП. В «Котидьен де Пари» он пишет, как Пабло Пикассо пригласил к себе в Валорис Ива Монтана и Симону Синьоре, чтобы узнать об их отношении к докладу Хрущева на XX съезде КПСС с разоблачением культа Сталина. После насмешливой реплики Пикассо по поводу своего собственного культа Пьер Декс увидел, как помрачнел Ив Монтан. «Он страдает больше всех нас»,— подумал тогда Декс.

Иву Монтану действительно пришлось немало страдать из-за своих убеждений.

«1917—1990» — именно так будет начертано на могиле коммунизма»,— писал Пьер Бийар.

«1921—1991» — таковы даты жизни Ива Монтана. Налицо символическое сходство этих дат. Долгое время попутчик ФКП, он в конце концов освобождается от ее влияния и становится активным критиком коммунистических идей. Рожденный в семье итальянского коммуниста через четыре года после Октябрьской революции, союзник коммунистов и певец их надежд, он охарактеризовал свои былые политические убеждения следующим образом: «Мы были мудаками и опасными людьми». Монтан сумел стать выразителем метаморфоз нашей эпохи... «Вместе с Монтаном для людей старшего поколения уходит их цивилизация, их разбитые грезы и утраченные мифы».

А вот точка зрения газеты ЦК ФКП «Юманите». Она и сегодня не способна простить Иву Монтану «ренегатство». «Мы признаем заслуги певца и актера,— пишет «Юманите»,— но весьма критичны к его антикоммунизму, к тому, сколько ушатов грязи он вылил на наши головы и КПСС; наконец, к тому, что он оправдывал апартеид и агрессию Израиля на Голанских высотах. Он даже стал подумывать о посте президента. Но в последнее время стих — возможно, из-за рождения ребенка и занятости в кино».

По поводу пресловутых претензий Ива Монтана на соперничество с другими кандидатами на пост президента до сих пор существуют разные версии. «Он всерьез поверил, что сможет быть президентом,— пишет Ф. Жиру.— Увы, рядом не было Симоны. Никто не мог его вразумить. Когда же разнесся слух о гонораре за телепередачу, с этими претензиями было покончено».

«Когда Монтан начал разыгрывать из себя политика а ля Рейган,— подчеркивает артист Ги Сетбон,— за него, всеми любимого актера, стало стыдно». Для полноты картины добавим, что Мишель Альбер — соавтор Ива Монтана по передаче «Да здравствует кризис!» — утверждает в «Экспресс», что Монтан не получил от телевидения ни франка.

Так или иначе, Монтан решительно заявил, что не претендует на пост президента, и тогда в политических кругах вздохнули с облегчением: ведь он действительно в какой-то момент имел большие шансы стать хозяином Елисейского дворца...

Там же, в «Экспресс», философ Жак Элленштейн, вышедший из рядов ФКП в 1980 году, пишет о Монтане как о «французском Солженицыне», пользовавшемся огромным моральным авторитетом среди активистов ФКП. «Прага 1968-го заставила многих задуматься, засомневаться во взглядах на коммунистический мир как на небеса обетованные».

Как вспоминает Марк Ламброн в «Ле Пуэн», «Архипелаг ГУЛАГ» надолго стал постоянным чтением Ива Монтана, лишив его сна в течение многих ночей. Эта книга укрепляла его дух в борьбе за свои убеждения».

Редактор еженедельника «Нувель обсерватер» Жан Даниель, объясняя антикоммунистические настроения Ива Монтана, писал, что он «не мог простить коммунизму то,

что его идеи принесли столько бед тем, кто в них так верил...» И здесь же Жан Жюллиар заметил: «Можно только поражаться, как этот лишенный общей культуры и знаний человек сумел стать одним из ведущих интеллектуалов своего времени, формируя своими поступками нормы коллективной морали».

Естественно, Ив Монтан достигал этого постепенно, не

... с Эдит Пиаф

без помощи такой образованной женщины, как Симона Синьоре, и друзей. Монтана и Симону Синьоре часто можно было видеть вместе на всевозможных манифестациях и митингах. При этом Монтан, как правило, занимал центристскую позицию. «Всю жизнь,— писал Жюллиар,— он был активистом антифашистской борьбы».

Многие авторы вновь и вновь комментируют злополучный разрыв Монтана с ФКП и СССР, а также его поездку в Москву в 1990 году на премьеру «Признания» Коста-Гавраса.

Венгерские события 1956 года обрушились на Монтана в самый разгар его подготовки к гастролям в СССР. В своей книге воспоминаний Симона Синьоре подробно рассказала о том, как их мучили сомнения, как они разрывались на части между теми, кто им советовал ехать, и теми, кто отговаривал от поездки. Ей же принадлежит блистательное описание ужина, который дал Хрущев в их честь после концерта в зале Чайковского, когда Монтан и Симона попытались объяснить, каким ударом для интеллигенции Франции и других стран явился разгром венгерского патриотического движения.

Жан Жюллиар вспоминает слова, которые он тогда сказал Иву Монтану: «Тебе не составит труда туда поехать, а вот вернуться будет не просто». Ив Монтан все понимал, однако поехал. По возвращении он был освистан в «Олимпии» и еще долго старался отмыться...

...А в 1990 году, выступая в московском «Киноцентре» перед премьерой «Признания», Ив Монтан признался, что никогда не помышлял вновь оказаться в Москве. Патрик Ротман, принимавший участие в написании книги воспоминаний Монтана, отмечает в «Либерасьон», что визит в СССР в 1990 году стал «концом путешествия Монтана». Снимаясь в «Признании», он хотел искупить свои грехи. Показ картины в Москве означал, что круг замкнулся. Он посетил места, по которым они бродили с Симоной в 1956 году, побывал в зале, где когда-то пел, в зале, в котором ужинал с Хрущевым. Крис Маркер все это снимал на пленку, а Ив Монтан изображал в лицах всех героев, которые когда-то окружали его в этих местах. Выходя из банкетного зала «Киноцентра», Хорхе Семпрун, тоже приехавший на эту премьеру[1], тогда сказал: «Всю нашу молодость мы боролись за демократию, а теперь на старости лет защищаем ее». Монтан защищал Горбачева от нападок тех, кто считал, что он действует недостаточно решительно. Говорил, что если Хрущев пытался спасти коммунизм в своей стране, Горбачев хочет спасти ее от коммунизма. Но Монтан не был теоретиком, все его действия были продиктованы чистыми эмоциями».

Из-за своей резко антикоммунистической позиции Монтан разошелся с братом Жюльеном, активистом прокоммунистической ВКТ. Когда советские танки вошли в Прагу и Монтан безоговорочно осудил эту акцию, Жюльен прибежал к нему для объяснений. «Они так кричали друг на друга, что Монтан сорвал голос»,— вспоминает Патрик Ротман. Увиделись они только на похоронах матери. А на похороны отца через восемь лет Монтан не пошел. Он до конца дней так и не мог простить себе свое былое ослепление идеалами коммунизма... И все-таки, заключает Ротман, Монтан, как никто другой, всегда старался жить в согласии со своей совестью.

Удивительно, как после смерти Ива Монтана во Франции мало писали о его работе в кино и на эстраде. Лишь «Фигаро-магазин» напомнил о неудаче фильма Жака Дерея «Нечаев вернулся». История бывшего террориста, вернувшегося из эмиграции и выясняющего отношения с отцом, крупным полицейским чином (его и играл Монтан.— *А. Б.*), никого не взволновала. Монтан в роли морализатора выглядел в фильме не лучшим образом.

Жак Дерей в «Премьер» писал, что «Нечаев вернулся» был выпущен на экраны в день

[1] См.: «Коста-Гаврас, или Признания «пропавшего без вести».— «Искусство кино», 1990, № 12.

начала войны в Персидском заливе. Вместе с Монтаном они выступали на предварительных просмотрах, но мысли зрителя были в «гольфе», и никто почти ничего не спрашивал про фильм. Понимая это, Монтан не чувствовал себя вправе рассуждать о картине.

В том же номере «Премьер» Анри Верней вспоминает, с какой охотой откликнулся Монтан на предложение сняться в фильме «И... как Икар». Однажды Монтан явился к режиссеру в гриме и костюме прокурора Волнея. Верней был потрясен. «Разница между хорошим и великим актером,— писал Верней,— заключается в том «чуть-чуть», которое великий актер незаметно привносит в роль, хотя его никто и не просит. В фильме столько же Монтана, сколько Вернея».

Впрочем, о вкладе Монтана в кино еще будет написано много. Сейчас все ждут выхода его последней картины под кодовым названием «И. Т. 5», которую снимал Жан-Жак Бенекс.

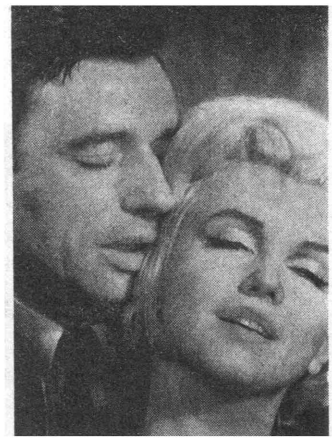
Этот фильм невольно возвращает нас к последним часам жизни Ива Монтана. Они подробно описаны в «Фигаро». 8 ноября он приехал на съемочную площадку фильма Бенекса в Вилле-сэн-Фрамбур в департаменте Эр, близ Сенлиса. Он почему-то непременно хотел, чтобы кадр со спины был снят при его участии. В этом не было необходимости, но он настаивал. Незадолго до этого он искупался в холодной воде, хотя его могли заменить дублеры. Уже при просмотре материала Бенекса поразило выражение усталости на лице актера. Но он ничего не сказал... Здесь же, в Вилле, Монтану стало плохо, и на машине «скорой помощи» его увезли в Сенлис. В реанимационном отделении он сначала почувствовал себя лучше, но потом состояние его ухудшилось. И уже тогда, предощущая трагический поворот событий, люди, оказавшиеся рядом с Монтаном, вызвали Кароль Амьель, подругу Ива Монтана в последние годы его жизни, которая приехала с Катрин Аллегре, дочерью Симоны Синьоре, друга Монтана Бернара Кушнера и Кристин Оккрент, крестную его сына и известную тележурналистку. На их глазах он скончался 9 ноября в 13.10. Журнал сообщает еще одну подробность этих трагических дней. Кароль, мать его ребенка, которому 31 декабря 1991 года исполнилось три года и которому дали имя Валентин-Джованни-Жан, так поспешно покинула их «Белый замок» в Отей-Отуйе близ Парижа, что, вероятно, плохо заперла двери. Сын и служанка спали, когда этот дом посетили... воры, забравшие пистолет, с которым Ив Монтан снимался в фильме Алена Корно «Пистолет «Питон-357», охотничье ружье и две трости. Выбор вещей был столь своеобразен, что многие подумали, не были ли грабители любителями сувениров...

Из Сенлиса гроб был перевезен на одну из квартир Монтана в доме № 114 по Сен-Жерменскому бульвару, откуда 13 ноября его отвезли на кладбище Пер-Лашез и похоронили рядом с Симоной Синьоре. «Это были самые многолюдные похороны после похорон Симоны Синьоре»,— сказал кладбищенский сторож, а один из прохожих заметил: «Вот человек, которым я хотел бы стать. У него было все: женщины, политика, кино».

Женщины действительно играли немалую роль в жизни Ива Монтана. В связи с этим писали даже о его «пигмалионизации» с помощью Эдит Пиаф (на первом этапе карьеры в кино и на эстраде) и Симоны Синьоре в дальнейшем. «Газеты постоянно следили за всеми обстоятельствами личной жизни этого «рокового мужчины»,— заметил Марк Ламброн. Разумеется, не обошлось и без воспоминаний о романе Монтана и Мэрилин Монро во время съемок «Миллиардера» Дж. Кьюкора (в американском прокате — «Займемся любовью»)[2].

[2] См.: «Искусство кино», 1992, № 4.

Авторы книги о Симоне Синьоре Катрин Давид и Жан-Франсуа Жосселен подчеркивают гармоничность ее брака с Монтаном. Они — пишет второй — удивительно дополняли друг друга. «Теперь, когда нет их обоих, можно сказать, что у них было разделение ролей: в их семье Ив Монтан был ребенком и хозяином, а Синьоре — хранительницей очага и его совестью».



... с Мэрилин Монро

Узнав об идиллии Монтана и Монро, Синьоре приехала в Голливуд. Симона Синьоре не собиралась уступать своего мужа американке. Но проницательная Симона быстро поняла, что ей незачем волноваться. Ей принадлежит знаменательная фраза, сказанная уже после смерти Мэрилин: «Она так и не узнала, сколь мало я ненавидела ее».

Жаклин Картье в «Фигаро-магазин» написала: «Я не хочу отсылать любителей копаться в чужой жизни к газетам того времени. Они всячески стремились превратить в событие одну из тех историй, которые случаются на каждом шагу и где угодно. Часто они лишь отмечены временной нежностью и вызывают удивление, а бывает и так, что страсти разгораются так бурно, что в зависимости от их интенсивности приводят к разрыву с прежней жизнью».

Ив Монтан и не собирался порывать с прежней жизнью... Симона это поняла сразу. Но, конечно, за долгие годы их брака у них были и тяжелые периоды, ссоры — Монтан часто играл с жизнью и часто проигрывал, а Симона Синьоре погружалась в пары алкоголя, который существенно сократил ее жизнь...

Был ли богат Ив Монтан? Все полагают, что весьма. Но к деньгам у него было своеобразное отношение. Как все люди, которые испытывали когда-то нужду, он таскал в кармане пачки банкнот. Но никогда не разбрасывался ими...

...с Симоной Синьоре

Многие газеты опубликовали отклики на его смерть. Среди них были и банальные (премьер-министр Эдит Кресон сказала, что он был «славой нашей культуры»), президент Миттеран, прервав свое выступление по телевидению, подчеркнул, что «для большинства французов он был членом их семьи». Хорхе Семпрун говорил о нем как о «нежном брате» и подчеркнул удивительное достоинство Монтана — умение признавать свои ошибки. Мишель Морган сказала: «Я думаю о малыше, который никогда не узнает своего отца. Это ужасно». Великая Арлетти в своей обычной манере подчеркнула, что Ив Монтан был истинным профессионалом как на сцене, так и в кино. «Таким, как он, всегда завидуют и стараются их убрать. Он умел сопротивляться. Поверьте, Монтан был потрясающим типом». Композитор Жан-Пьер Дабади вспоминал, что видел в последний раз Монтана, когда он отводил сына в детский сад в сентябре. «Мне показалось, что это малыш держит меня за руку»,— признался Монтан взволнованно. Эту фразу Монтана я откладываю в копилку моего сердца».

Существует некая загадочность в датах жизни Ива Монтана. Он умер за неделю до столетней годовщины рождения его отца Джованни Ливи, с которым разошелся во взглядах, но которого в глубине сердца нежно любил: ведь недаром же он включил в длинное имя своего сына и имя его деда. «Монтан умер в день смерти генерала де Голля, и теперь,— писал «Нувель Обсерватер»,— их будут вспоминать вместе — старого угрюмого джентльмена, олицетворяющего породу расы, и иностранца, ставшего олицетворением жизни».

Сосед Ива Монтана Ив Симон вспоминает, как они любили погулять в окрестностях площади Дофэн, где находилась его квартира, именовавшаяся «кибиткой». «Это был сосед, который не курил, мало пил, следил за своим здоровьем, занимался по утрам гимнастикой. Это был замечательный сосед, имя которого связано с историей, нашей историей».

...Ив Монтан любил повторять фразу: «Жизнь не переделаешь, надо продолжать жить».

И вот его больше нет. Журналы и газеты полны фотографиями апартаментов, оставшихся без хозяина. На Сен-Жерменском бульваре в доме № 114 по комнатам бродит малыш. Для намеченного на весну концерта Ива Монтана в зале Берси Жан-Пьер Дабади написал песню «Валентин». Теперь уже отец Валентина не споет эту песню никогда. Рядом с ним его мать Кароль Амьель, как написал в «Либерсьон» Патрик Ротман, та «единственная женщина в жизни Монтана, которая стала его вдовой».

Александр Брагинский

Питер Гэллэхер и Лаура сан Джакомо, Энди Макдауэлл и Джеймс Спейдер — исполнители главных ролей в фильме «Секс, ложь и видео» (режиссер Стивен Содерберг). Сценарий фильма читайте в номере.

Индекс 70402 ИСКУССТВО КИНО Цена 1 р 55 к

Во второй половине нынешнего года и в начале 1993 года читайте в журнале «Искусство кино»:

«Россия, которую мы потеряли»— дискуссия о новой картине СТАНИСЛАВА ГОВОРУХИНА.

ЮРИЙ АРАБОВ. Августовский переворот глазами метаисторика.

А. ДОБРОВИЧ. Паранойя как среда обитания.

«Кандидат в президенты господин Жириновский»— взгляд на фильм глазами обывателя.

ЛЕОНИД ЗОРИН. Записки драматурга.

Воспоминания об АРСЕНИИ ТАРКОВСКОМ.

РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР и МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Подборка материалов о МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ.
ИНГМАР БЕРГМАН. Образы.— Главы из книги.

МАРЛЕН ДИТРИХ. Последние интервью.

«Последнее танго в Париже» БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ — 20 лет спустя.

Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант. Фильм в журнале.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

В 1993 году
цена журнала по подписке:
1 месяц — 20 руб. 3 месяца — 60 руб.
6 месяцев — 120 руб.
В розницу — цена договорная.
В розничную продажу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.

7 92